شكرا لمن أرسل لنا الرسالة العلمية لننشرها في مكتبتنا
مكتبة فلسطين للكتب المصورة
https://palstinebooks.blogspot.com

النزوع الصوفي في شعر عبد العزيز المقالح

رسالة تقدم بها

عبد الفتاح سلطان قائد الصبري

إلى

مجلس كلية التربية- جامعة بابل وهي جزء من

متطلبات نيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربية

بإشراف

الدكتور عدنان حسين العوادي

١٤٢٥ هـ ٢٠٠٤م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ

بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ﴾

سورة الكهف– من الآية ٢٨

الفصل الاول

توطئة: الصوفية في اليمن

وقف الإنسان البدائي امام العالم المليء بالمجاهيل من حوله، موقف الخائف المضطرب، الذي اخذته الدهشة امام ما تحفل به الطبيعة من ظاهرات وحوادث لا يستطيع تفسيرها، أو معرفة اسبابها، ((وترتب على ذلك أنْ أحاط الغموض بتجارب الخير والشر لديه... ثم ان الازمات التي لا يؤمن لها جانب من ولادة ومراهقة ومرض وموت وحرب وقحط ووباء، والشك في ثمرة الصيد وتقلب الجو وتغير الفصول كل اولئك شغل صفحة الخيال باللايقين))[١]، لقد وجد الإنسان نفسه امام تلك الاحداث والقوى التي تهدد مصيره عاجزاً عن فعل اي شيء ((إذ أن وسائل الدفاع التي اصبحت اليوم امراً مالوفاً قد كانت تعوزه؛ فمعظم آلاتنا البسيطة لم تكن موجودة، ولم يكن هناك بصر دقيق بالمستقبل، بحيث واجه الإنسان قوى الطبيعية في حالة من العرى اكثر من الحالة الطبيعية))[٢] يعوزه اليقين بشان معرفة الاسباب الحقيقية لتلك الظاهرات والحوادث؛ فراح يعزوها فعل الكائنات الخارقة للطبيعة[٣] فهي في تقديره (مقدرات وهبات ونوازل، تصدر عن قوى ليس في الاستطاعة السيطرة عليها)[٤] ومن هنا لم يكن أمام الإنسان إلا أن يتشبث باي شيء يمكن ان يكون مصدر عون له امام تلك القوى، فكان أن استخدم خياله، فتوجه إلى تلك القوى يحاول استرضاءها، وأفصح عن ذلك بالطقوس السحرية والشعائر الدينية.

ولم يلبث أن استبدل على مر الزمن هذه الاساليب الغليظة فرأى أنَّ القلب الخاشع أكثر إرضاءً من التضحية بالثيران والابقار، وأنّ توجيه السريرة الباطنة نحو التوفير والاخلاص أوفق من أداء الشعائر الظاهرة)[٥] وبهذا استطاع الإنسان أن يقيم بينه وبين تلك القوى ذريعةً ودستوراً قائماً في القلب، يحله محل التقديس والاجلال؛ فكانت في ذلك البداية الأولى لنشأة الدين، مختلطاً بالكهانة والسحر وما إليهما، كصور متعددة، لظاهرة اجتماعية، تتمثل فيما عند الإنسان البدائي من نظام يتناول خوارق الطبيعة، وتكمن فيه نواة كل من السحر والدين، اللذين اخذ الناس يفرقون بينهما شيئاً فشيئاً فيما بعد)[٦]، بسبب من عاملين: الأول ديني ويتمثل في ارسال الرسل من قبل الخالق جل وعلى، إلى الناس بكتب مقدسة تبين لهم حقيقة وجودهم، وحقيقة علاقتهم بالوجود من حولهم، ويخالفه، مؤكدة في نفس الآن على أهمية العلاقة القلبية (الروحية) مع هذا الخالق، ومتضمنة إلى جانب ذلك، بعض التشريعات المنظمة لسلوك الإنسان وشؤونه الحياتية المختلفة. أما

---

[١] جون ديوي، البحث عن اليقين: ٣٤.

[٢] البحث عن اليقين: ٣٤.

[٣] ول ديورانت، قصة الحضارة: ١/٩٩.

[٤] البحث عن اليقين: ٣٤.

[٥] م.ن: ٢٧.

[٦] الشعر الصوفي: ١٣.

العامل الثاني، فيرتبط بالجانب الحضاري للإنسان وتقدمه الاجتماعي (فمع تقدم الجماعة البشرية... يظهر لها أنّ حاجتها لمعتقداتها السابقة أقل الحاحاً من ذي قبل، فهي تكتشف إبان تحضرها بطلان الكثير من معتقداتها السابقة القائمة على التخيلات[٧]). وتبعاً للاستقرار الذي تصيبه المجتمعات يتركز ميلها باستمرار، لتنظيم خبراتها المتراكمة، وبذلك يحين الوقت لنشوء بدايات الفلسفة، التي تخلع على هذه الخبرات منطقها العقلي، ويوماً بعد يوم تغدو تصورات الإنسان عن الطبيعة والوجود، أكثر وضوحاً وقرباً من الواقع. ورغم ان هذا الوضوح يعينه على تقدم أسرع إلا أنّه بالمقابل، يضفي على علاقته الحياتية بشكل عام، ضرباً من عدم التوازن، يعرض أولئك الذين يحملون احساساً روحياً علياً إلى اختلال حاد في توازنهم النفسي، فبينما تضطرم نفوسهم بمشاعر الإيمان الحار، وبتحليقات روحية جامحة عن الحياة والكون، يعانون في واقعهم الاجتماعي قيماً مادية، جافيةً خالية من البراءة والشاعرية. من هنا ينبع التصوف كميل (نزوع) مركز للتامل الباطني والاستغراق الروحي في عظمة الطبيعة والوجود[٨]، يمارسة أولئك النفر الذين هالهم تقدم الإنسان وطغيانه المادي، وسيطرة القيم العقلية المادية على القيم الروحية، (فهم من أجل أن يعتاضوا عن خيبتهم الروحية، يطرحون الدنيا ومتعها، ويحيون حياة روحية خالصة، تسعى إلى توكيد العلاقة المباشرة بين الإنسان وربه، وإزالة ما بينهما من وسائط قدتتمثل احياناً في النظام الديني ذاته، لا سيما حينما يتحول إلى رسوم ظاهرية جوفاء، وقضايا عقلية وفلسفية جافة، لا تتناسب مع طبيعة الدين الروحية)[٩].

وبالنسبة للتصوف الإسلامي فقد كان وليداً لحركة الإسلام في ذاته، ونتيجة لازمة لفكرة الإسلام عن الله[١٠]، وقد ظهرت بذوره الأولى في نزعات الزهد القوية، التي سادت العالم الإسلامي في القرن الأول الهجري[١١]، بمعنى أنه كان في بدايته ضرباً من الزهد في الحياة، وفي ملذاتها، أملاً فيما هو خير وأبقى في الحياة الأخرى، ثم ما لبث هذا الزهد أن تحول إلى اتجاه في العبادة والمعرفة، والاعتقاد، أخذ ينمو جنباً إلى جنب مع اتجاهات المذاهب الدينية الأخرى، التي واكبَ ظهورها نمو الحضارة العربية الإسلامية واستقرارها، وازدهار حواضرها، وامتلاءِ أسواقها، وقصورها بما لذّ وطاب[١٢].

---

[٧] الشعر الصوفي: ١٩.

[٨] م،ن: الصفحة نفسها.

[٩] الشعر الصوفي: ١٩.

[١٠] نيكولسن، رينولد، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة أبو العلا عفيف: ٣.

[١١] م،ن: ٢.

[١٢] المقالح، عبد العزيز، أحمد بن علوان، وخصوصية المواقف الصوفية في اليمن، م/ دراسات يمنية عدد (٤١) لسنة ١٩٩٠م: ١١.

وقد كان النصف الثاني من القرن الثاني الهجري هو الفترة التي حددها الباحثون لظهور النظرية الصوفية، التي انبثقت ابتداءاً من أقوال وأشعار رابعة العدوية، التي اعتمدت بدورها على أقوال مجموعة من نُساك وزهاد جيلها[*] كانت تشدد كثيراً على الوجد والوجدان، والقلب، ونقاء السريرة، ونظافة الباطن، وتطهير الروح[١٣]، فمثلت الصوفية في أنقى أطوارها.

لقد شهدت هذه الفترة –التي اكتملت فيها معالم تأسيس الدولة العربية الإسلامية وامتدادها إلى نصف المعمورة– تحولات شتى في أساليب الحياة من حيث البناء والتعمير، والإقبال على ملذات الحياة، والتفنن فيها، وما خلفه ذلك من إشكاليات في سلوك الحاكمين والمحكومين، ومن تفشي حمى اللذات الآنية بين الخاصة والعامة، مما كان سبباً في أن استولى القلق على بعض النفوس المؤمنة، فذهبت إلى تأسيس حركة روحية زاهدة، تقف في مواجهة النعيم الدنيوي، بحثاً عن نعيم أبقى، وقطعت شوطاً بعيداً في مواجهة العشق الزائل بزوال الأجسام التي تشيخ وتفنى، واستبداله بالعشق الإلهي، وبأشواق المحبة، التي لا تعرف الذبول، ولا تشيخ نوازعها الروحية بشيخوخة الأجساد[١٤].

وإذا كانت الحركة الصوفية الإسلامية قد بدأت في الكوفة أولاً ثم في عموم العراق؛ فإنها لم تلبث أن انتشرت في جميع بلدان العالم الإسلامي، التي استجابت لها استجابتها للإسلام. وكان من أوائل هذه البلدان اليمن، التي وجدت فيها هذه الحركة، بيئةً خصبةً، وطبيعةً مواتيةً . فكما هو معروف أن اليمن كانت من أولى البلدان التي استجابت للإسلام؛ فدخلت فيه طوعاً دون أية حروب، مما يؤشر دلالة واضحة، على أن الديانة الإسلامية لم تكن بعيدة عن الوجدان اليمني العميق، وعن طموحات اليمنيين الاجتماعية والروحية.

إن دخول الإسلام إلى اليمن بتلك السهولة واليُسر فضلاً عن أحاديث الرسول الكريم (صلى الله عليه وعلى آله المصطفين)في فضائل أهل اليمن، وما تميزوا به من رقة ولين؛ جعلت لهذا البلد مكانةً خاصةً في قلوب كثير من المسلمين، خاصةً الصوفية، الذين اعتبروا أن التصوف هبة من الله خص بها أهل اليمن، وأنه طَبعٌ فيهم. فهناك من يروي أن (شيخ الشيوخ العباس المرسي قال: إن الحق سبحانه تعالى تجلى لأهل اليمن خاصة، فقيل له هل شاركهم في ذلك التجلي غيرهم، قال: لا أدري ذلك)[١٥].

---

[*] من هؤلاء النُساك سفيان الثوري وابراهيم بن أدهم وداود الطائي والفضيل بن عياض، وشفيق البلخي وغيرهم.

[١٣] اليوسف، يوسف سامي، مقدمة للنفري: ٢٢.

[١٤] خصوصية المواقف الصوفية في اليمن: ١٢.

[١٥] سعيد، عبد الكريم قاسم: التصوف عند أحمد بن علوان: ٤٢.

ويروي الشرجي (ت ٨٩٣ هـ) أن الشيخ أحمد بن موسى بن عجيل، سُئل عن الأولياء الذين يذكرون في الكتب فيقال فلان المصري، وفلان البلخي وغير ذلك، ولم يقل فلان اليمني، فقال إنما ذلك لكثرتهم، فهم عصائب عصائب)[١٦].

بل وقد ذهب الدكتور عدنان العوادي إلى أن جعل من وجود اليمنيين في الكوفة سبباً في ظهور بوادر الزهد والتصوف فيها دون غيرها حين قال: (وربما كان لطبيعة سكانها– وأغلبهم من أهل اليمن– أثر في ذلك، فهم (أرق الناس قلوباً وألينهم أفئدة، الإيمان يمان، والحكمة يمانية)[١٧].

وعموماً فقد كانت بداية التصوف في اليمن بدايةً يشوبها التعميم والشمول، ويطغى عليها طابع الزهد والتنسك، ولم يتبلور في جانبه الفلسفي، ويظهر بوضوح إلا في القرن السابع الهجري[١٨]، إذ شهد في هذا القرن وماتلاه ازدهاراً كبيراً، وانتشاراً واسعاً لمعظم طرقه المعروفة في العالم الإسلامي في أرجاء البلاد، وخصوصاً في المناطق الجنوبية، والشرقية والوسطى، لأسباب حضارية وسياسية متعددة. ورافق هذا الانتشار ظهور الكثير من المؤسسات التعليمية والتربوية الصوفية، فانتشرت الزوايا والربط والخاقانات انتشاراً كبيراً، متخذة صورة المؤسسة التعليمية، التي يقوم فيها الصوفية بتدريس المريدين وتربيتهم تربية صوفية.

ولعل من أهم الأسباب الكامنة وراء هذا الازدهار هو تشجيع السلاطين والأمراء للثقافة، وللحركات الفكرية، ومن بينها الحركة الصوفية، التي دخلت معترك الحياة الثقافية والفكرية بقوة، وشهدت صراعات مع الفقهاء، انتهت بها إلى أن أخذت لنفسها منهجاً معتدلاً؛ فكان تصوفها غير مبالغ فيه، وغير قائم على أسلوب رهباني جامد، وإنما كان تصوفاً وسطاً [١٩]، جمع بين العقيدة السنية الأشعرية، والشيعة الزيدية، الأمر الذي جعل شعراء ذلك العصر يشيدون به، ويسيرون على نهجه[٢٠]. مقتدين بشعراء وشيوخ الصوفية المخلصين، الذين أخذ نبوغهم يتوالى في القرن السابع؛ فكان لهم الأثر الجيد في إبراز التصوف وإظهار هويته، وتشكيل خصوصيته اليمنية التي ظل محافظاً عليها حتى اليوم. لاسيما الشيخ أحمد بن علوان، فهو –كما يرى المقالح– (واحد من أكابر المتصوفة الذين أرسوا دعائم الصوفية في اليمن إنْ لم يكن أهمهم وأغزرهم علماً ومعرفةً، فقد استطاع رحمه الله أن يؤسس أهم مدرسة صوفية استمر تلاميذها ومريدُها على عهدهم الخالص لله وللطريقة

---

[١٦] الشرجي، أحمد بن موسى بن عبد اللطيف الشرجي الزبيدي، طبقات الخواص: ٣٦.

[١٧] الشعر الصوفي: ٥٤.

[١٨] التصوف عند أحمد بن علوان: ٤٢.

[١٩] م، ن: ٤٦.

[٢٠] أبو زيد، د. طه أحمد، الثقافة والأدب خلال عصور متتابعة ونصيب اليمن منه: ١٩٨.

حتى اليوم)[٢١]، على الرغم مما لحق بها وبفكرها المتميز الخلاق من عمليات التشويه والتخريب والشذوذ، مثل غيرها من مدارس التصوف في العالم العربي والإسلامي، حيث (تسلل إلى رحاب الصوفية عدد من الدراويش والشطار الذين اختفوا وراء الأذكار الشائعة، والخرق البالية، ونجحوا في خداع العامة وفي انتزاع أموالهم وثقتهم. ولم ينج من أثر الدروشة سوى القليل ممن حافظوا على النموذج النقي لفكر التصوف، وطرق التعبير عنه) [٢٢]، حيث (قيض الله في كل قطر من أقطار الأمة قطباً أو أكثر، كانوا حماة هذا الفكر الروحي، وكانت أفعالهم امتداداً للنهر الذي ظل يتدفق من المنابع القديمة لإرواء الأجيال الحديثة، وتحصينها من الوقوع في قبضة الفناء في الدنيا، والانغماس في الشهوات التي دنست نفوس البشر، واثقلت ضمائرهم. وقد نجح هذا النفر خصوصاً في اليمن في اعادة تأسيس التجربة على ضوء المنطلقات القديمة، التي وضعها الرواد من الزاهدين بسلوكهم أولاً، ثم بأطروحتهم الفكرية والشعرية المليئة بلحظات الإشراق والمعرفة) [٢٣] فشاعت ثقافتهم، على الرغم من الاضطهاد الذي نزل بهم خلال الحكم الإمامي الاستبدادي البائد؛ بسبب الدور الذي لعبوه في إذكاء روح المقاومة والجهاد لجميع صنوف الظلم والاستبداد، حتى أن معظم هؤلاء اضطروا أن يهجروا البلاد –تحت ضغوط الطغيان إلى الحبشة والصومال، وأقاموا هناك مدارس فكرية تستقي رؤيتها من المنابع الثقافية الصوفية، وشكلوا في تلك المهاجر قوة قادرة على خوض المعارك المريرة مع الاستعمار وأذنابه من أجل الحرية، ومن أجل مجد الإسلام؛ منبع النور ومصدر الهداية للبشرية التي أرهقها التعصب والاعتقاد الفاسد) [٢٤]

وعموماً ومن جميع ما تقدم نصل إلى أن الحركة الصوفية اليمنية، ظلت حاضرةً وحيةً في وجدان الإنسان اليمني، وذات أثر فاعل ومؤثر في تشكيل هذا الوجدان، وتوجيه ممارساته الحياتية المختلفة. مع أن هذه الحركة كانت –بالتأكيد– تخضع في خط سير تطورها، لانحناءات وتعرجات متعددة، فتتقدم وتتراجع ولكن لا تنحسر أو تموت.

ويبدو أنها الآن تشهد بداية ازدهار ملحوظ، لا يستطيع الباحث ايضاح صورته كاملةً هنا؛ فيقف على أسبابه، ومداه وإنما يكتفي بالإشارة إلى وجود حركة بحثية جادة، تسعى إلى إحياء الفكر الصوفي، وإشاعة الثقافة الصوفية الإيجابية في الفكر والأدب والحياة، واستحضار شخصياتها، وربط الأجيال الجديدة بها،

---

[٢١] المقالح، عبد العزيز، مقدمة كتاب الفتوح لابن علوان: ١١.

[٢٢] خصوصية المواقف الصوفية في اليمن: ١٣.

[٢٣] مقدمة كتاب الفتوح: ٢٠.

[٢٤] المقالح، عبد العزيز، من أوراق المناضلين اليمنيين المنسيين (الشيخ المتصوف حميد الدين المقطري): م/ دراسات يمنية العدد (٤٦) ابريل– يونيو– ١٩٩٢: ١٣.

وبثقافتها ربطاً –يرى المقالح– أنه سيجعل عدداً كبيراً من أبناء هذا الجيل يقيمون نوعاً من الجدل الناضج مع هذه الشخصيات، التي طال ابتعادهم عنها، وعن ثقافة زمنها الذي يحيا بيننا دون أن نشعر به)[٢٥].

وفي هذا السياق يأتي مركز الدراسات والبحوث اليمني الذي يرأسه الشاعر "المقالح"، ليكون له الدور البارز في عملية الإحياء هذه، من خلال الدراسات التي أنجزتها وتنجزها مجموعة متميزة من باحثيه.

إن هذه الدراسات التي بدأت بالظهور تباعاً، تعكس –برأي المقالح أيضا– الحرص على التنقيب عن دور الصوفية في الماضي والحاضر، وعلى تتبع الضوء المتجدد لها، الذي لم ينقطع عبر العصور؛ ضوء العقل والوجدان، وستشكل –رغم الصعوبات التي رافقت ظهورها– جزاءاً من الدفاع الممكن عن حرية التأمل، وعن حرية التجارب الروحية، التي أملتها ظروف التنبه لقيمة الوجدان، في ظل عوامل الانكسار الروحي، وسيادة مرجعيات التعصب والعنصرية[٢٦].

وعليه –وفي هذا السياق، ولنفس الغايات– يأتي تصوف المقالح وتجربته الشعرية الجديدة: تمثل تجارب الصوفية الروحية شعراً وفكراً ومسلكاً، وإشاعة قيمها السامية في محاولة للبحث (عن دفئ القلب بالإيمان الفطري البسيط؛ الإيمان الذي يفيض على النفس بيقين مريح، ويتدفق على الروح الحائرة بسلام الشعور العظيم، الناتج عن المثول الدائم بين يدي الله سبحانه وتعالى)[٢٧]، فإلى أي مدى وصل الشاعر في ذلك؟ أين بدأ وكيف؟ وأين انتهى وكيف؟ هذا ما ستجيب عنه مباحث وفصول الدراسة تباعاً.

---

[٢٥] المقالح، عبد العزيز، من أوراق المناضلين اليمنيين المنسيين، م/ دراسات يمنية، مرجع سابق: ١٤.

[٢٦] م، ن: ١٤.

[٢٧] م، ن: ١٣.

المبحث الأول
مقومات النزوع الصوفي

إن النزوع الصوفي هو التعبير الحي المباشر عن الحس الديني الذي هو جزء أساسي في تكوين الإنسان، وموجود بدرجات متفاوتة عند الناس جميعاً: مطموراً عند من يحاول أن يحجبه ويمنعه من الظهور، بل ربما يجحد وجوده، عارماً وطاغياً عند الصوفي العظيم، الذي يرى الفعل الإلهي في كل حركة كونية، من حبة الرمل في الصحراء إلى السماء المرصعة بالنجوم[١] لذلك فإن من الممكن القول أن التجربة الصوفية كامنة في جميع البشر، لكنها مطمورة بعمق في اللا شعور، وإن برزت إلى الوعي فإنها تلقي بآثارها عليه في صورة مشاعر التعاطف والحب، لذلك فهي موجودة عند بعض الناس أكثر منها عند بعضهم الآخر: عند الشخصيات الغيرية المثالية أكثر منها عند الشخصيات المادية والأنانية[٢].

ويبدو أن المقالح كان على وعي بنزوعيةِ التصوفِ وأصالة وجوده، وبالقوة التي تمنع ظهوره، فهو يرى: (أن في نفس كل إنسان مساحة من النور تحن إلى التصوف وإلى الزهد في الحياة، لكن قوة أكبر تسعى إلى محاصرة هذه المساحة، وتقليص أبعادها وهذه القوة الكبرى ليست سوى الرغبة الذاتية في تحقيق أكبر قدر من الغنى الذي هو حقيقة الفقر، وفي تحقيق أكبر قدر من السلطان الذي هو جوهر الهوان والضعف، وعندما يتاح لنا جميعاً إدراك هذه الحقيقة نكون قد اقتربنا من عالم لا ينتهي ثراؤه، ولا يزول سلطانه)[٣].

عموماً يمكن القول بأن بذور التصوف كامنة في قرار النفس البشرية، غير أنها قد تنمو في بعض النفوس؛ بسبب مزاج طبيعي ملائم ومقومات روحية واجتماعية وثقافية مواتية، وقد تظل كامنة من غير نمو في نفوس أخرى، لم يتهيأ لها ذلك المزاج وتلك المقومات. فهل تهيأ للمقالح ذلك؟ هذا ما ستجيب عنه صفحات هذا المبحث.

---

(١) استيس، ولتر، التصوف والفلسفة، تحقيق د. إما عبد الفتاح إمام: ٦.

(٢) م،ن: ٣٩٦.

(٣) خصوصية المواقف الصوفية في اليمن، مرجع سابق: ٢٦.

أولاً: المقومات الطبيعية (البيئية).

ولِدَ الشاعر عبد العزيز المقالح عام ١٩٣٩م[1] في أسرة فلاحية متوسطة الحال، في منزل والده المتواضع، الذي كان يطل على وادٍ من أجمل أودية اليمن، وأكثرها مياهاً، هو (وادي بنا) الشهير، الذي يجري في أحضان قريةٍ من قُرى مديرية الشعر، بمحافظة اللواء الأخضر (لواء إب). وهي قرية من أخصب قُرى اليمن وأغناها بمفردات الجمال وبواعثه.

وإذا كان زمن الطفولة في عرف رجال التربية يمتد إلى الخامسة عشرة، إذ يقسمون مراحل الطفولة إلى ثلاث مراحل؛ تنتهي الأولى في السادسة، والثانية في الثانية عشرة والثالثة في الخامسة عشرة؛ فإن المصادفة شاءت أن تتوزع هذهِ المراحل الثلاث من طفولة الشاعر على ثلاثة أماكن أو مناطق من الوطن، هي بالترتيب: مكان الميلاد (الشعر)، و (صنعاء القديمة)، ثم مدينة حجة[2].

ونترك المقالح يسترجع بعضاً من ملامح زمن الطفولة الرابض في أعماقه، على ضوء حساسيته الجديدة؛ ليهدينا بذلك إلى معرفة بعض ينابيع النزوع الصوفي و مكوناته الطبيعية لديه.

ونبدأ مع المرحلة الأولى، فنجد المقالح يتذكر (الريف بفصوله المتميزة، الأشجار، والشلالات التي تنحدر من قمم الجبال في مواسم الأمطار، والحقول التي تمتد على مد البصر من سفوح الجبال إلى أعماق الوادي المجاور، أو على الأصح السيل الذي يلتقي عند أول مجرى لوادي بنا الشهير... ثم مواسم الحصاد ... وعساكر التنفيذ)[3] وغير ذلك من المشاهد الريفية الكثيرة التي استقرت في ذاكرته فكان لها عظيم الأثر، في شاعريته وفي تكوينه الروحي.

غير أن ما يهم الباحث هو كيفية تلقي الشاعر لهذه المشاهد، وانفعاله بها. وعن ذلك يتحدث الشاعر فيقول: (لقد استقرت هذه اللحظات في الذاكرة ابتداءاً من الرعشة الأولى، تجاه المياه الفضية لذلك الجدول الصغير، الذي كان يجري حول قريتنا الصغيرة، عبر منحدر ترابي بجوار منزل العائلة، وهو أول منزل بنافذة زجاجية... وما زلت مغموراً حتى الآن، بانفعالات تلك اللحظات التي كنت أقف فيها بجوار النافذة، أتأمل بانجذاب لمعان الماء تحت جنح الظلام، إلا من ضوء خافت للنجوم التي تبدو وكأنها تحن إلى الاستحمام في المياه الصافية لذلك الجدول الصغير)[4].

---

[1] الكميم، نبيل سيف، عبد العزيز المقالح الميلاد... القصيدة... العطاء، م/ الجديد في عالم الكتب والمكتبات عدد (١١) خريف ١٩٩٦م: ٢٩.

[2] ثرثرات في شتاء الأدب العربي (مجموعة مقالات ومقابلات خاصة عن الشاعر): ٣٤.

[3] م،ن: ٣٤.

[4] مقابلة مع الشاعر اجراها حاتم الصكر وعبد الرضا علي، مجلة الجديد: عدد (١١)، خريف ١٩٩٦م: ٧-٨.

ونترك المحطة الأولى (الريف)، التي غادرها الشاعر وهو في السادسة من عمره، قبل أن يمارس أي نشاط فلاحي، سوى رعي بقرة جدته الحنونة، التي بكى عليها كثيراً عندما قرروا ذبحها[1] كما يقول؛ لنصل إلى المحطة الثانية المدينة صنعاء، التي يتحدث الشاعر عن لحظات لقائه الأول بها فيقول: (عندما عرفت صنعاء لأول مرة، كنت طفلاً في السادسة من العمر، ولم تكن لي بكل تأكيد تجارب زوارها الجُدد، ولا ثقافة أعينهم المدربة لاستقبال الدهشة،... ومع ذلك فقد بدت لعيني الصغيرتين أكبر منها الآن، وكأنها ما زالت تتراءى لي من وراء السنوات، كعروس جميلة ليلة الزفاف. وكان اللون الأبيض هو أزهى وأهم ألوانها)[2].

ويرسم الشاعر – بعينيه القرويتين– صورة صغيرة ودالة، لهذه المدينة فيقول: (أتذكر صنعاء التي دخلتها لأول مؤساعة الظهيرة؛ فكانت تبدو لعيني القرويتين حلماً طفولياً عجيباً، فقد رأيت المآذن تتهادى في الفضاء وكأنها الأذرع اليمنية الممتدة إلى الله، ونوافذ القصور الزجاجية، تبرق في ضوء شمس الظهيرة، ولحظتها شعرت بأن هذه المدينة العجوز تتخلل كل مسام جسدي، وترحل إلى أعماق روحي، فعشقتها من أول نظرة، وأحببتها –وما زلت– رغم ما وجدته فيها من طفولة معذبة وبائسة)[3].

أما مدينة حجة (فقد شكلت بقايا زمن الطفولة، وبداية الوعي بالمأساة، التي كانت تكتنف كل شيء في بلادنا، ... ومثلما كانت مدينة حجة، مدينة للرعب والخوف؛ فقد كانت كذلك مدينة فاتنة السحر، بما تمنحه لها الطبيعة من خضرة وجمال... وكانت حجة ملتقًى عجيباً للمتمردين على الوضع الأمامي والمتفانين في الإخلاص له. وفي سجونها الثلاثة تعرفت كل الشخصيات السياسية التي كان لها، أو أصبح لها دور في الحياة السياسية في اليمن. كنت أراهم وأسمع إلى بعضهم عن قرب، ولم أكن أعرف كثيراً مما يقولون، **ولكنني مع ذلك كنت أحبهم جميعاً، وبلا استثناء... كنت أتصورهم ملائكة تحول القيود بينهم وبين التحليق في فضاء اليمن المتخلف الحزين... ورغم ما حدث من بعضهم، أو حتى منهم كلهم؛ فما تزال صورهم في القيود تثير العطف في نفسي حتى الآن)**[4].

وهكذا يتجلى النزوع الصوفي واضحاً لدي الشاعر من خلال تعامله مع الطبيعة بأشيائها وأحيائها، فقد تلقاها تلقياً شعرياً، يقوم على التعاطف والتوحد الصوفي الحميم؛ فأمدته بدفء الإحساس، واجرت في نفسه ذلك التدفق الروحي، الذي يتفجر في شرايين شعره.

ثانيا: المقومات الشخصية والاستعداد الذاتي:

---

(1) مجلة الثقافة، العدد الخاص بالشاعر، مصدر سابق: ١٢.

(2) مجلة الجديد، مصدر سابق: ٢٩.

(3) ثرثرات في شتاء الأدب العربي: ٣٤.

(4) م، ن: ص٣٤، ٣٥.

لقد كشفت ظروف نشأة المقالح البيئية وتعامله مع الطبيعة من حوله، عن شخصية صوفية أصيلة، وعن استعداد ذاتي للاتجاه نحو التصوف، لذلك كان لابد من الوقوف أكثر على ملامح هذه الشخصية، وابتداءاً على العامل الوراثي فيها؛ لما له من أثر في تكوينها وإكسابها الميول و الأخلاق المختلفة.

ونبدأ من أمه. فقد كانت تنتمي لأسرة عريقة في الدين والإيمان. إذ كان أبوها يحفظ القرآن كاملاً، وكان يعلمه لأبناء الأسرة.

أما جدته لأمه فقد كانت امرأة رزينة، رصينة، وتتمتع بخيال جامح، وموهبة روائية عالية، ذلك ما أدركه المقالح من خلال الحكايات الكثيرة التي كانت تحكيها له، وأخبرنا به في قوله: (وكانت جدتي لأمي – وهي امرأة دائمة الصمت– إذا ما تكلمت أدرك المستمع إليها، وكأنه يستمع إلى روائي يتحكم بمهارة في كل حكايات وأساطير العصور)[1].

أما أبوه فيكفي أن نعرف أنه كان ممن عاش وعايش محنة الثورة والثوار في سجون حجة الامامية، وليس أدل على شخصيته من هذا الوصف الذي وصفه به الشاعر الكبير محمد أحمد الشامي، في رسالة وجهها إلى أحد الأدباء؛ تحدث فيها عن صفات الشاعر، متطرقاً فيها إلى وصف أبيه بقوله: (ولقد كان أبوه من الأخيار، وكان رفيقاً لوالدي في الضالع. وعندما توفي والدي، وأنا في الخامسة لا أنسى أنه كان يسأل عنا. وإذا وجدني في الشارع وقف يحدثني وفي عينيه دموع تنتحب رحمه الله رحمة الأبرار)[2].

فعلى الرغم من قصر هذا النص وإيجازه فإنه قد كشف لنا عما تميزت به شخصية والد الشاعر من أخلاقيات ومن خيرية عالية، ومن مشاعر ودٍ ورحمةٍ وتعاطفٍ تجاه الآخرين. وهي المميزات التي سنجدها بوضوح في شخصية الشاعر (الابن). من خلال ما رسمته أقلام بعض الأدباء والنقاد ممن عرفوا الشاعر وعايشوه.

ونبدأ بهذه الصورة الشخصية التي رسمها قلم الدكتور حسام الدين الخطيب. في أحد مقالات (كتاب الحداثة المتوازنة) بعنوان (صورة شخصية). إفتتحها بقوله: (وجه عربي مُطْمِئنٌ، مُطْمَئنٌ، يطالعك بتضاريس كلها اعتدال، وتوسط، وبساطة، ... من طاقتين لا كبيرتين، ولا صغيرتين، تطل من وراء حجاب باصرتان ترنوان دائماً بحب وتعاطف، تضيئان القلب بالدفء ولا ترهقانه بالسرف، والرهج، يبعثان بإشارات من الوداد، تبدو نظريه جداً، وطبيعية جداً وغير مقصودة جداً...، يبتسم وجه المقالح ولا تكاد تبين أطراف أسنانه، إنه ثغر مفتر عن ابتسامة لا يطال لها فتورق، ولا يشد عقالها فتخفى. إنها عالقة بين المحدود والمطلق، تترجم

---

[1] مجلة الثقافة، العدد الخاص، مصدر سابق: ١٢.

[2] الجمهورية الثقافية ملف خاص عن المقالح "الإبداع والشجن الخلاق"، ١٧ ربيع أول، الموافق ١٩٩٩/٧/١م: ١٢.

عن ذبذبات نفس لها فرع إلى السماء شاخص، وجذر في جدران الأرض منغمس.... وحين يجتمع جناحا البسمة والنأمة، تحلق الرسالة في فضاء النفوس، وتبلغ إبلاغات قوية، عادية، وترفع الذي خلقه الله إلى آفاق من الصفاء المصفى، والتحليق المرجى)[١].

ومن هذه الصورة التي أبرزت معالم وجه المقالح الظاهرية بصورة كشفت عن داخليته الروحية. ننتقل إلى وصف آخر وصفه به أستاذه الدكتور (عز الدين إسماعيل) جاء فيه: (عرفت المقالح منذ ربع قرن... إنساناً يتحلى بكل صفات الإنسان المخلص لوطنه وأرضه السعيدة، ... ومنذ ذلك اليوم أحببت اليمن في شخص المقالح... ولأن عبد العزيز شاعر أصيل، فإن قلبه يمتلئ بالحب لكل الناس، ولذلك يحبه كل الناس، وزاده حباً لدى الجميع مشاعره نحو كل البسطاء من الناس، وحرصه الدائم على أن يكون إلى جوارهم، وأن يتبنى قضاياهم)[٢].

هذه الصفات وغيرها من الأخلاق الحميدة هي ما يجمع عليه كل من عرف المقالح وعايشه. وهي كما نرى صفات وأخلاق تنبئ عن شخصية صوفية في طبعها وفطرتها، لا تكلف فيها ولا اعتساف. إنها شخصية الصوفي الذي يفتح قلبه لكل الناس، لا ينتظر منهم جزاءً ولا شكوراً، يمنحهم ما يستطيع، ويصبر على أذاهم فيما لا يستطيع؛ محباً ومتواضعاً تواضع النجوم.

وبهذا يكون هذا التكوين الخلقي هو الثمرة الأولى للاتجاه الروحي (الصوفي) لدى الشاعر. فهل ساندت هذه الطبيعة الصوفية، والاستعداد الذاتي له، مقوماتٌ ثقافية معينة، لا سيما في هذا الطور؟.

ثالثاً: المقومات الثقافية:

كان المقالح -ولا يزال- شاعراً طلعة، ذا ثقافة واسعة. فإلى جانب ثقافة الوجدان التي أمدته بها الطبيعة من حوله، راح ومنذ وقت مبكر يتزود بثقافة فكرية ووجدانية، من بطون الكتب ودواوين الأشعار. قديمها وحديثها، شرقّيها وغربّيها. فهو دائم الضرب في فجاج الأرض بحثاً عما ُيرق له، وينير.

إلا أن ما يهم الباحث من ثقافته الواسعة، هو المكونات الثقافية الأولى، التي تقف وراء طور التكوين الروحي له، وتتصل بوثوق شديد بنزوعه الصوفي، وهي التي سيتناولها الباحث وفق ما يأتي:

١ - القرآن الكريم

---

[١] الخطيب، حسام الدين، صورة شخصية "ضمن كتاب (الحداثة المتوازنة) الخاص بالشاعر: ٦١- ٦٣.

[٢] مجلة الجديد، مصدر سابق: ٢٧.

لم يكن لدى الجيل الذي تلقى تعليمه الأول في الكتاب، وتحت الأشجار في مطلع القرن العشرين، سوى القرآن الكريم. باعتباره الكتاب الوحيد، الذي يطالب الطالب بحفظه، وحسن تلاوته فقد (كانت الدراسة في القرية تقوم على حفظ القرآن الكريم لا سيما الأجزاء الأولى منه عن ظهر قلب)[١]. وقد حفظ الشاعر منه عشرة أجزاء، كما أخبر بذلك في قوله: (وتقول والدتي أني كنت أحفظ عشرة أجزاء إلى سورة ياسين... ولا تزال علاقتي بالقرآن متينة حتى اليوم)[٢] وكيف لا تكون كذلك وقد عاش أولى سنين حياته في منزل جده لأمه. وهو –كما عرفنا سابقاً– كان فقيهاً يقرأ القرآن كاملاً كل ليلة؛ بصوته العذب الجميل، فكان صوته يملأ المكان كما يقول الشاعر –وكنت في طفولتي أتصور أني أسمع أصداء صوته العذب وهو يتلو القرآن الكريم... وهذا المناخ يترك تأثيراً بالغاً ويظهر ولو بعد حين)[٣].

وإلى جانب القرآن الكريم، راح الشاعر ينفتح ومنذ بداية شبابه على بقية الكتب السماوية المقدسة، ليقف على ما فيها من مفارقات، وأجواء روحية فذة؛ كاشفاً بذلك عن هجسه وتطلعه الدائم إلى معرفة الينابيع الأولى للرسالات السماوية –كما قال: (وعندما أتيحت لي في بداية شبابي فرصة قراءة التوراة والإنجيل بعهديه القديم والجديد، وجدت فارقاً عظيماً بينهما وبين القرآن الكريم، إنْ في أسلوبه ولغته أوفي انسجام تعاليمه، واتساق هذه التعاليم في جميع سوره، وفي المفارقات المثيرة للتساؤل وأسلوب صياغتها كذلك. وهذا الفارق هو ما عمق اكثر صلتي بالقرآن الكريم ووثق رابطتي به[٤].

٢- الثقافة: الشعبية والصوفية:

وعن هذا المكون يتحدث المقالح فيقول: (في بداية حياتي تأثرت بالقصص الشعبي، وبالأشعار التي رافقتها. فقد كنت منذ طفولتي شغوفاً بقراءة القصص التاريخية، والخيالية بوجه خاص... فكانت السير الشعبية هي الأساس الذي انطلقت منه إلى عالم القراءة. وقد زودتني القرية بحصيلة لا بأس بها من الحكايات، ولعل أهمها قصة (بنت صين الصين) التي امتلكت مشاعري الغضة، ولا تزال تدهشني حتى الآن. وقد كنت أحكي لزملائي في المدرسة، وفي الحارة بعض ما حملته معي من هذه القصص. وهو ما جعلهم ينظرون إليَّ بقدر من الاحترام لا يتناسب مع سني، ومع ظروفي المادية)[٥].

---

(١) مقابلة رقم (١) ملحق ( ).

(٢) م،ن:

(٣) م،ن:

(٤) مقابلة رقم (١) ملحق ( ).

(٥) ينظر: مجلة الثقافة، العدد الخاص، مرجع سابق: ١٠.

ورغم التحاق الشاعر بالمدرسة، وحفظه لعدد غير قليل من الأناشيد والمحفوظات، التي كانت تختار لهم في المدرسة من الأشعار المعاصرة والقديمة؛ فإنها لم تكن لتوحي له بأي محاولة من أي نوع. بعكس القصص والحكا يات الشعبية، التي يُرجِع الشاعر الفضل إليها في محاولاته الأولى. لا سميا سيرة (ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن) ، (فقد كانت تتيح للأبطال أن يعبروا عن عواطفهم الملتهبة، بشعر يستثير أحياناً الدموع، وأحياناً مواجيد النفوس، وبدأت أشعر أن في نفسي شيئاً أريد أن أقوله على طريقتهم) [١]. وكما حفظ الشاعر ذلك القدر من القصص والحكايات الشعبية، كذلك زودته القرية بمجموعة لا بأس بها من أغاني الُرعاة، وأغاني النساء في مواسم الحصاد) [٢].

أما عن أول قصيدة سمعها؛ فقد كانت (قصيدة شعبية، من ذلك النوع الذي يردده المداحون على دفوفهم في القرى، وفي مناسبات الأعراس والمآتم وعودة الحجاج) [٣] أي أنها قصيدة صوفية.

وهنا نكون أمام أولى مكونات الثقافة الصوفية. التي بدأت مختلطة بالثقافة الشعبية. فهي مجموعة من المدائح النبوية ومن الأناشيد التي تحكي بعض قصص الأنبياء. أمثال قصة يوسف وأيوب وغيره، يُردها المداحون، الذين كانوا يمرون بدفوفهم المزينة -بجميع قرى اليمن في تلك الفترة، وفي مثل تلك المناسبات. وقد حفظ الشاعر الكثير من تلك الأناشيد والمدائح النبوية.

وإلى جانبها بعض القصائد الصوفية المغناة، أمثال قصيدة (لي في ربا حاجر) لشاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي، التي يتحدث الشاعر عن عفوية تلقيه المبكر لها، وتأثره بها قائلاً: (وقد كنت في العاشرة من العمر عندما استمعت لأول مرة إلى قصيدته المغناة (لي في ربا حاجر)، وعلقت كلماتها في ذهني منذ ذلك الحين دون أدنى وعي يذكر بما تضج به القصيدة من معانٍ صوفية،وغزل يتجاوز الجسم إلى الروح، وينطلق من الحاضر إلى الغائب)[٤].

ورغم عفوية تلقي الشاعر لهذه الثقافة، وشفويته؛ فإنها ظلت حية، ونابضة في وجدانه حتى اليوم. وكان من شأنها أنْ دفعته إلى تعمق هذه الثقافة في أمهات الكتب ودواوين الأشعار. ذلك ما اخبر الشاعُر به الباحثَ قائلاً: (وقد عكفت على قراءة كتب الصوفية وكدت أغرق في صحبة ابن عربي، وتوقفت كثيراً لدى

---

[١] ثرثرات في شتاء الأدب العربي: ص٣٦.

[٢] م،ن، ٣٧.

[٣] م،ن، الصفحة نفسها.

[٤] المقالح، عبد العزيز، قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي: مجلة دراسات يمنية، عدد (٤٣)، يناير -يونيو، ١٩٩١م: ١٧.

ابن الفارض، والنفري، ثم ابتعد عن الجميع كي أتمثل الصوفية الفنية بعيداً عن التأثر المباشر بما كتبه هؤلاء)[1].

٣- الثقافة الرومانتيكية والرمزية:

وإذا كانت الثقافة الشعبية بحكاياتها وقصصها وأساطيرها، قد مثلت المؤثرات الأولى في حياة الشاعر الأدبية، وأوجدت الرابطة بينه وبين الكتاب،فاختار الإدمان على القراءة منذ وقت مبكر كما يقول[2]؛ فإن الثقافة الرومانتيكية والرمزية قد شكلتا اللبنات الأولى في صرح هذه الثقافة وكان لهما دور كبير في توجهاته الروحية.

أما الثقافة الرومانتيكية فكانت أول ما تثقف به الشاعر وقرأه، وكان أول ما قرأه منها كما يقول: (نظرات المنفلوطي، ثم انتقلت منه إلى الرافعي الذي أحببته وإن لم أفهمه، وفجأة وجدَ في يدي كتابان اثنان، كان لهما الفضل في تحريك سكون الأعماق، وهما "دمعة وابتسامة" لجبران خليل جبران، و "الأيام" لطه حسين: الكتاب الأول غمرني بأمواجه الرومانتيكية الفاتنة، والثاني وضعني في عالم يجمع بين الواقع واللغة الجميلة)[3].

وقد ظلت هذه العلاقة المبكرة مع الثقافة الرومانتيكية حية ومستمرة على امتداد حياة الشاعر الأدبية. فهو دائم التحدث، والكتابة عن هذه الثقافة وعن روادها الذين ظل على علاقة وطيدة بهم، يناجيهم، ويقرأ لهم، ويكتب عنهم بإعجاب وتقدير شديدين، ويستدعي الكثير من أفكارهم ورؤاهم الحالمة، بعالم مثالي جميل، تسوده قيم الصدق والعدالة والمحبة البريئة الطاهرة، في كثير من اشعاره ونثره.

وإلى جانب الثقافة الرومانتيكية نجد الثقافة الرمزية التي تثقف بها الشاعر منذ وقت مبكر، فبدت واضحة في نتاجه الفني مضموناً وشكلاً.فقد قرأ كثيراً لمنظري الرمزية وشعرائها، وتأثرهم جميعاً، وهام بالكثير والكثير من أفكارهم واشعارهم وطرائقهم الفنية لا سيما الأب الروحي لهذا الاتجاه ورائده الأول (رامبو) الذي يتحدث الشاعر عن تأثره به قائلاً: (قرأت رامبو في وقت مبكر جداً، وملأتني أشعاره ورحلاته بالدهشة، وقد حاولت منذ سنوات أن أتتبع كل شيء عن رحلاته في بلادنا. وكنت أتذكره في الغربة. وحين كنت أتذكره آسف عليه؛ على رامبو الطائر الذي صمت عن الغناء مبكراً وكان في أوج عنفوانه وقمة عطائه الشعري. فيالجمال إشراقا ته وياله من طفلٍ بائس حزين)[4].

---

[1] ملحق رقم (٢).

[2] م/ الثقافة العدد الخاص، مصدر سابق: ١٣.

[3] م،ن، ١٤.

[4] ثرثرات في شتاء الأدب العربي: ٩٥.

٤- الثقافة الوطنية:

وأخيراً نصل إلى المكون الثالث من المكونات الثقافية للشاعر، وهو مكون الثقافة الوطنية، الذي يرتبط بآخر مرحلة من مراحل طفولة الشاعر، التي قضاها في مدينة حجة. وستتكامل بهذا المكون المقومات الثقافية لطور التكوين الروحي للشاعر.

يتحدث الشاعر عن هذا المكون فيقول: (عندما انتقلت الأسرة إلى حجة تفتح أمام عيني وعقلي عالم آخر، فقد رأيت أفضل رجال اليمن؛ أفضل علماء التاريخ، أفضل علماء الفقه، أفضل علماء النحو ... لم تكن حجة يومئذٍ سجناً بل جامعة ....وفي حجة تلقيت تعليماً شبه منظم على أيدي أساتذة كبار... وكان الخوف والقلق يتحولان إلى طاقة استيعاب وتحدٍ للواقع المرعب والأيام الموحشة)[١]. ثم يمضي معدداً الكثير من الأعلام والعلماء الذين تتلمذ على أيديهم وأخذ عنهم معارف كثيرة ومتنوعة.

ورغم ما لهذه المعارف –على تنوعها– من أهمية؛ فإن ما يهم الباحث منها هو المناخ الثقافي الذي أشاعته في روح الشاعر ونفسه. فهو لم يتعلم من هؤلاء معارفهم وحسب ولكنه أُشرب أفكارهم، وتشبع بثقافتهم الوطنية وتطبع بطباعهم وأخلاقهم الثورية المتسامحة، ليتشكل له من ذلك كله، أرضية ثقافية رصينة، يقف بنا الشاعر على بنيتها ونواتها، من خلال وقوفه على تفاصيل بنية الأرضية الثقافية للحركة الإصلاحية الوطنية الاولى في اليمن، التي شكلها هؤلاء الرواد من العلماء والأدباء الثوار. فيبدأ أولاً بتقرير حقيقة –لا يناقشه فيها أحدٌ– بشأن نواة هذه البنية وهي: (أن الإسلام سواءٌ من حيث مرتكزاته الروحية أو آفاقه الاجتماعية، قد شكل نواة المشروع الوطني الأول وكان فهم الثوار الأوائل للدين الإسلامي في ينابيعه الاولى قوة للطلائع الإصلاحية، في مواجهة السلطة الأمامية التي كانت تدعي الغيرة على الإسلام، والمحافظة على تعاليمه، في حين أنه لم يكن قد بقي لها من الإسلام سوى اسمه أو رسمه. كما أن الإسلام قد زود الأحرار في انطلاقتهم الأولى بما اقتضته المساجلات الفكرية يومئذٍ من نصوص وبراهين، تؤكد أن الحاكم من البشر الذين يخطئون، وأنه لن يرده عن خطئه إلا تدابير عملية قادرة على صدِ النزوات الفردية ووضع حدٍ للجشع والأهواء)[٢].

وكما خلقت هذه الحركة ثقافتها في المدينة، فقد خلقت ثقافتها الوطنية في الريف. وتتجلى الثقافة الأخيرة إذا جاز أنها كذلك. في القصائد الشعبية، التي كانت التعبير الشجاع والمباشر عن رفض النظام

---

[١] مجلة الثقافة، العدد الخاص، مصدر سابق: ١٣.

[٢] المقالح، صفحات مجهولة من أدبيات الاحرار، مجلة دراسات يمنية، العدد (٤٧)، يوليو/ سبتمبر، ١٩٩٢م: ١٣-١٥.

والظلم، وتجلى أيضاً في هذهِ المحاولات التي حملها ثوار القرية، إلى ثوار المدينة لتؤسس البنية الأولى في الثقافة الوطنية)[١].

ويقصد المقالح، بالإشارة في قوله: (في هذهِ المحاولات) محاولات الإصلاح التي حاولها بعض رجال الثورة الإصلاحية من المتصوفة. إذ أن سياق الحديث هنا كان عن واحد من حكماء الصوفية الريفيين وهو الشيخ (حسن الدعيبس)، الذي يقدمه المقالح كواحد من أبرز أعمدة الثورة الإصلاحية في اليمن، من خلال بعض أثارهِ الفكرية الإصلاحية، التي تقدمهُ لنا بدورها (كواحد من حكماء الشرق، المنطلق من فكر الإسلام، وإشراقتهِ الصوفية، والباحثين في ذلك الفكر عن نهج عادل، يضع حداً لما كان يعانيهِ مواطنوه المسلمون في شمال الوطن)[٢].

فهذا الرجل الريفي الحكيم، وإلى جانبهِ عشرات من حكماء الصوفية البسطاء في أرياف اليمن ومدنها، استطاعوا بمواقفهم التي اكتسبت الصفة الدينية الصوفية أن يضعوا أولى وأهم اللبنات في صرح المشروع الشعبي المضاد لنظام العبودية[٣].

هكذا بدت الثقافة الوطنية في طورها التكويني الأول كما صورها المقالح. فهي ثقافة إسلامية منفتحة على مختلف العلوم والفنون، تشكلت أرضيتها الأولى، من ثلاثة ينابيع، ذات خلفية دينية واحدة، ومصب أمامي واحد. هذهِ الينابيع هي: ١-ينبوع الثقافة الشعبية (قصائد وحكايات خيالية ذات أهداف تربوية وعظية). ٢-ينبوع الثقافة الصوفية البسيطة. ٣-ينبوع الثقافة الدينية شبه الرسمية بمناحيها الفقهية والفكرية والفلسفية المعمقة.

وهذهِ الينابيع تتداخل وتتمازج بوضوح منذ البداية، لا سيما الينبوع الأول والثاني فالكثير من القصائد والأناشيد الشعبية هي قصائد وأناشيد صوفية -كما أشرنا من قبل- وكذلك بعض الحكايات. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مصدرها ومجال عملها واحد، وهو الريف؛ فالأول ريفي خالص، والثاني يمتد من الريف إلى المدينة، لا سيما في مضامينه وممارساتهِ الأكثر تحرراً من بساطة الممارسة الشعبية، باتجاه الممارسة الفكرية الأكثر عقلنةً وتعقيداً، ليشكل هذا الإمتداد وصيداً تلتقي عندهُ ينابيع الثقافة الوطنية الثلاثة.

---

(١) المقالح، صفحات مجهولة من أدبيات الاحرار: ١٣-١٥.

(٢) م.ن. الصفحة نفسها.

(٣) صفحات منسية من أدبيات المناضلين اليمنيين، م/ دراسات يمنية، مرجع سابق: ١٢.

إنَّ المقالح بتحليلِه للثقافة الوطنية، وربطِه بين مكوناتها على هذا النحو، يكون قد وضع بين أيدينا الأساس النظري، الذي يسند قولنا بتكامل بنيتِه الثقافية هو ذاته في طورها التكويني الأول (طور التكوين الروحي)؛ إذ أن مكونات ثقا فتِه الوطنية، لا تتقاطع بحال مع مكوناتِه الثقافية الأولى؛ بل إنَّ هذِه المكونات قد حلت في صميم الثقافة الوطنية. وشكلت بنيتها الأولى. وما حصل هو مجرد إضافة أبعاد ثقافية وفكرية أضاءات المضامين الثقافية الأولى ومنهجتها. منهجة جعلت منها منظومة وبنية ثقافية متكاملة. متجهة بها نحو التفاعل مع الواقع وفقهِه تمهيداً للثورة عليه وتغييره.

وهكذا تتكامل المكونات الثقافية لطور التكوين الروحي للشاعر لتشكل بمجموعها مقومات ساندة، ومعززة لطبيعة الشاعر الذاتية، ذات المنازع الصوفية الواضحة. مع ملاحظة أنَّ الأبعاد الاجتماعية التي أضافتها الثقافة الوطنية قد شكلت بواقعيتها ونزعتها الإصلاحية الممارسة الترشيدية أو الترويضية الأولى لهذِه المنازع الصوفية، لتَبقَى طاوية نفسها على هذا الطور من أطوار حياة الشاعرة، لا تستطيع أن تُعبِر عن نفسها إلا لماماً وبصورة متقطعة وغير مباشرة، وذلك لأسباب وظروف ذاتية وموضوعية؛ لازمت حياة الشاعر، كما لازمت غيره من الشعراء اليمنيين، من ذوي النزعات الصوفية من قبلِه. كما سنعرف ذلك تباعاً.

وإذا كان الحديث هنا قد أخذ طابع العموم، فكان حول الأرضية الثقافية للثقافة الوطنية عموماً، بإعتبارها ثقافة الشاعر الأولى؛ كان من اللازم الإشارة إلى نصيب الثقافة الأدبية من هذِه الأرضية، من خلال الإشارة إلى أهم الشعراء الذين تأثر بهم الشاعر في هذِه المرحلة من مراحل التكوين الروحي (الثقافي والأدبي) له.

وهنا يمكن القول بأنَّ الثقافة الأدبية، والشعرية خاصة كان لها النصيب الأوفر في هذِه الأرضية. سواء على صعيد الثقافة الوطنية عموماً، أو على صعيد ثقافة الشاعر الوطنية بوجه خاص.

فقد كان الشعراء والكتاب في طليعة الأحرار الذين خاضوا حرباً شعواء في وجه الإمامة ونظامها المتخلف، وقد وقع الإختيار على الأدباء في ذلك الوقت لأنهم أول من أدرك ووعى أبعاد القهر والظلم التي تعاني منه البلاد. لذلك فقد تحمل الشعر في هذِه الفترة جانباً كبيراً من مسؤولية الكفاح الوطني وقام بدورِه الايقاظي بجدارة، مُشاركاً في التنوير والتحضير للثورات الانقلابية المتلاحقة[1]. وكان هذا الشعر في معظمِه دعوة إلى قيم الحرية والعدالة والمساواة والمحبة، والتسامي الروحي، حتى ليمكن القول- بصفة عامة- بأن

---

[1] المقالح، عبد العزيز، الشعر المعاصر في اليمن: ٦١- ٦٢.

القاسم المشترك بين ثلاثية الدين والشعر والثورة، وهي أشهر ما يمكن تسميته بعناصر التكوين الروحي لهؤلاء الشعراء[١].

وقد تأثر المقالح بهم جميعاً، إلا أنَّ أعمق من تأثرهم، هو أبو الأحرار الشهيد (محمد محمود الزبيري) الذي يكشف لنا عمق تأثرِه به في قولِه: (في منتصف الخمسينيات كان الاسم الوحيد الذي يتردد كثيراً، في سماء اليمن في مجال الأدب والشعر، هو اسم الشهيد الزبيري، وكنت أحفظ ثلاثة أرباع شعرِه المتداول. وكان لعلاقة هذا الشاعر الكبير بالقضية الوطنية، ولكونِه التعبير المعلن عنها أثره الكبير. وما تزال الأصداء التي تركتها قصائدهُ ومواقفهُ تمسح كل صدى آخر حتى هذهِ اللحظة)[٢].

أما عن نوع التأثر والتأثير فيوضحه المقالح بقولِه: (وكان تأثيره موضوعياً، فقد وجهني شعره منذ بداية الطريق إلى أن القصيدة ينبغي أن تكون من أجل الحياة، والوطن)[٣].

وإذا كان تأثر المقالح بالزبيري في الموضوعات الوطنية واضحاً –ولا يعني الباحث كثيراً هنا– فإنَّ تأثره بهِ في موضوع التصوف هو غير واضح، وهو الذي يهم الدراسة. إذ أنَّ الشاعر كان قد أجاب الباحث عن سؤاله له حول من تأثرهم في منزعهِ الصوفي بقولِه: (ربما تأثرت دون أن أدري بشاعر اليمن الكبير الشهيد محمد محمود الزبيري، الذي بدأ صوفياً)[٤]. لذلك كان لزاماً على الباحث أن يقف على صوفية الزبيري هذهِ لمعرفة كيفية هذا التأثر، ونوعهِ و مداه.

---

[١] المقالح، قراءة في ديوان شاعر الصوفية الكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي، مجلة دراسات يمنية، عدد ٤٣ لسنة ١٩٩١م : ١١.

[٢] الثقافة، العدد الخاص بالشاعر، مرجع سابق: ١٤.

[٣] م.ن، الصفحة نفسها.

[٤] ملحق رقم (١).

صوفية الزبيري وأثرها في الشاعر:

لقد كان الزبيري صوفياً بطبيعتهِ، وبتكوينهِ الروحي، فقد بدأ حياته ميالاً إلى الزهد والتقشف، عازفاً عن كل طموحات الشباب وإغرآته. وقد أخبر بذلك في قولهِ. (بدأت حياتي طالب علم ينحو منحى الصوفية، في العزوف والروحانية، وتعشقت هذا اللون من الحياة، رغم اليتم، والشظف والقلة، ونعمت بهِ كما لم أنعم بشيء آخر بعد ذلك. ولم يستطيع أن ينتشلني من هذهِ الأجواء غير نشدان الشعر والأدب)[1].

إذاً فالزبيري مال في شبابهِ نحو حياة التصوف والتصوف الذي أراده ُ هنا لا شك أنه ُ ليس التصوف الفلسفي وإنما هو تصوف ديني يقوم على حياة الزهد والتقشف والتعالي على المناصب والعطايا)[2] (فالزبيري كان متصوفاً بطبعهِ ومُحباً لإتصافهِ بالدين)[3] ومهما يكن أمر هذا التصوف فقد كان متوقعاً أن يظهر في شعرهِ بمضامين زهدية واضحة، إلا أنَّ ذلك لم يحدث. (فلم يطفح شعره بالوعظ والتذكير بالمعاني الزهدية كما كان متوقعاً ، وإنْ لم يخل من نزعة دينية تلامحت هنا وهناك في شعرهِ الثوري)[4]. الذي (طغت عليهِ السياسة سواءً ما كان منه مدحاً ، وما كان رثاءً وما كان ثورة، وما كان شكوى، أو ما كان شيئاً غير ذلك)[5].

إذاً فشعر الزبيري لم يستطع التعبير عن صوفيتهِ، ولا عن ذلك الطور من أطوار حياتهِ. فهل يعني ذلك عدم أهمية هذا الطور و قدرتهِ في التأثير على حياتهِ أو شعرهِ ومن ثم نسيانهِ؟ أم ماذا؟ نترك الزبيري ليجيبنا عن ذلك. إجابة يكشف لنا عن شدة وعيه بهذا الطور، وبأهميتهِ في حياتهِ، وعن الأسباب الحقيقية لعدم إفصاح الشعر عنه، بشيء من التفصيل، الذي رأى الباحث ضرورة إيرادهِ هنا، باعتبار ذلك مدخلاً مهماً في فهم تجربة المقالح الشعرية الصوفية، وتقلبات نزوعهِ الصوفي، في مراحلهِ الشعرية المختلفة.

يبدأ الزبيري قائلاً: (طور واحد من أطوار حياتي لم يستطع الشعر أن يقترن بهِ، أو يعبر عنه ُ ، وهو طور التكوين الروحي، الذي انغلقت عليهِ أصول شخصيتي، وانغرست في أعماقهِ نوازعي، واتجاهاتي وتشكلت في قوالبهِ أطوال نفسي وألوانها، ومعاييرها، فلم تستطع منها فكاكاً حقيقياً).

فالزبيري كما يظهر في النص يعي تماماً أهمية هذا الطور في حياتهِ. وملازمتهِ له ملازمة قوية. وفاعلة راح يرسمها في هذهِ الصورة الشعرية الواضحة في قولهِ: (فلقد أُغلقت عليَّ قوالبُ هذا التكوين العنيدة كما تغلق الكبسولة على رجل الفضاء. فبينما هو يزعم الإنفلات من سلطان الأرض، وقوانينها إلى مجاهل

---

[1] الزبيري، محمد محمود، ديوان ثورة الشعر: ١٠.

[2] البردوني، عبد الله، من أول قصيدة إلى اخر طلقة: ٣٤.

[3] م، ن: ٣٩.

[4] م، ن: ٤١.

[5] ديوان الزبيري: ٥٤.

الكون الأجنبي القصي، إذ هو يجد نفسه في الواقع سجين قوالبه. ونواميسه، ومعاييرهِ الأرضية، أينما ذهب وراح. وعند أن تستهويه طيوف الفضاء وأكوانهِ، وأوهامهِ وتغريهِ بالتمرد على الكبسولة، وعلى درعها السميكة، أو يسمح بأن تتسرب إليهِ من خلالها، ذرات من أنفاس الأشعة الكونية حينئذٍ تتعرض حياتهِ للخطر ويحس بعوامل التشويه، والتدمير تدب في أوصالهِ وكيانهِ)[1].

وإذا كان الشاعر على هذهِ الدرجة من الوعي بهذا الطور وبأهميتهِ في حياتهِ بل واعتباره هو حياتُه ُ، وذاتهُ الحقيقية المتماسكة فلماذا لم يعبر عنهُ شعره إذاً. هذا السؤال هو السؤال الذي سأله نفسه بعد حديثهِ السابق قائلاً: (فلماذا إذن لم يسجل الشعر هذا الطور الأول من أطوار حياتي...؟) ثم يجيب عن ذلك قائلاً: (الواقع أنَّ الشعر هو الطيف الساحر الجذاب الذي استدرجني من الحياة المنغلقة في كبسولتي، حتى جعل قبضتي تتراخى، وتسمح بتسرب العوامل الخارجية، فتحدث الإرتباك. في جو القالب المُدرع الصغير، وأذهلني الشعر للتسلل إلى حياتي عن تصوير الطور الروحي من أطوارها، وجعلني أحلم بأني قد أفلت منهُ رغم أني لا زلت في قبضتهِ القوية. تسلم الشعر زمام نفسي وأخذ يوجهها داخل النطاق الروحي. دون أن يَدري، ويغامر بها في تجارب الأحلام، ويطير بها عبر ضروب عديدة من المسارات، فشرَّق بها وغرب، وشمأل وجنب، وأقدم وأحجم، وهادن وحارب، واقتحم بها دنيا العصر الحديث قفزة طافرة، اجتازت القرون في سنين، وخاضت مع جيل العصر مختلف الأفكار والتيارات، ومصطرع المذاهب الدينية، والسياسية، والأدبية، والاجتماعية)[2].

إذن فالحياة الواقعية والسياسية بما فيها من صراع ونضال سياسي وفكري وأدبي هي التي شغلت الشاعر عن التعبير عن ذلك الطور.

مع ذلك فإنَّ حركة الشاعر الواقعية كانت تتم بهدي من ذلك النزوع الصوفي الكامن وتتحرك في نطاقه الروحي بطريقة لا شعورية كما أكد الشاعر ذلك في بدايةِ المقطع وعاد ليؤكده في مقطع آخر بقولهِ: (على أنَّ هذهِ المراحل كلها إنما تتباين هكذا في مظاهرها السطحية، أما في أعماق الواقع، فإنها مراحل متداخلة، تسودها روح واحدة. وتحوطها منها كما أسلفت بدروع كدروع الكبسولة، التي تخوض غمار الفضاء الخارجي الرهيب وهي ترتعد)[3].

هذه هي صوفية الزبيري. وهو وإن كان لم يعبر عنها في شعره تعبيراً مباشراً فقد كانت حياته – بمواقفها الثورية المتسامية، وما تميزت به من مسلكية زهدية، وسلوك غيري مثالي– بجملتها مثلاً أعلى يغري بالاقتداء كل من عرفه وقرأ مواقفه، فما بالك بمن يتشابه معه في الطبع والروح، وفي ظروف النشأة والحياة

---

[1] ثورة الشعر: ١١.

[2] ديوان الزبيري: ٥٥.

[3] م، ن: ٦٠.

الاجتماعية والثقافية والنفسية كالمقالح. لاشك أن تأثيره فيه سيكون كبيراً وقد كان؛ لا تقليداً أو محاكاة أو احتذاء، وإنما تمثل واكتشاف واقتداء؛ فالمتأثر يكتشف نفسه في المؤثر أي أنه يساعده على اكتشاف ذاته. وبناء قيمه، وتوجيهها الوجهة السليمة، التي تتناسب مع مقومات شخصيته. فهو تأثر يقوم على المشابهة والتماثل الروحي.

وقد كان ذلك واضحاً في حالة المقالح مع الزبيري فقد تبنى قيمه ونوازعه، وأشاعها في شعره وفي مسلكية حياته، اشاعة تنم عن هذا التأثر، وتتكشف لكل من عرف الشاعرين؛ فهذا حد النقاد يقول عن المقالح: (عرفته أحرفاً نورانية، وكلمات مضيئة، وجملاً نارية، تضيء درب اليمانيين على درب الحرية والاستقلال والتقدم والوحدة، فتمثلت فيه صوفية الزبيري وطهره الثوري، ونقاؤه الإنساني، وتفانيه في سبيل حرية وتقدم شعبه، ووحدة أرضه)[١] . فالكاتب يكشف في هذا النص عن تأثر المقالح بأبرز صفات الزبيري وهي كلها كما هو واضح صفات صوفية.

والباحث إذ يؤكد على هذا التشابه بين الشاعرين فإن تجربة الشاعر تؤكده في مواضع كثيرة؛ فقد ظل الزبيري حاضراً في شعره كله، يناجيه، ويبثه، همومه ويستلهم خطاه ومواقفه في أكثر من قصيدة وسيتضح ذلك في متابعة الباحث لهذا النزوع فيما ياتي من مباحث، بصورةٍ واضحة تكشف عن هذا التأثر القائم على المشابه. التي يؤكدها الشاعر في أكثر من موضوع وليس أدل على ذلك من قوله للباحث في سياق حديثه معه عن نزوعه الصوفي: (لا أخفي ان هذا الهاجس الصوفي كان قد بدا منذ المحاولات الاولى، ولكنه تخلى عني؛ تاركاً مكانه للسياسة؛ نظراً للظروف القاسية التي مر بها الوطن الصغير (اليمن) والكبير (العربي). فعلى مدى لثلاثين عاماً استولى الاتجاه السياسي بأفكاره وتصوراته على كل محاولاتي في الكتابة؛ نثراً وشعراً ولم استطع أن استرد جانباً من الشعور بمعنى الخلاص الروحي، الذي تمثل جانب منه في قصائد "أبجدية الروح"؛ إلا مؤخراً) [٢].

---

[١] ثرثرات في شتاء الأدب العربي: ٧٩.

[٢] ينظر: مقابلة رقم (٢)، ملحق ( ) .

المبحث الثاني
طلائع النزوع الصوفي في شعر المقالح

رغم أن المقالح شاعر حداثي معاصر، فإنه يواجهنا منذ ديوانه الأول. بنزعة دينية قوية (تجعلنا نحس أن شاعرنا مسلم، موحد، عميق الإيمان، وأن حداثته،لم تنسه ربه ودينه،ورسوله) [١] فهو يرتبط بدينه ارتباطاً روحياً وعقائدياً وتشريعياً قوياً؛ باعتباره ديناً فطرياً، جاء ليحرر الإنسان من كل سلطان أرضي، ويربطه مباشرة بالله دون وساطة من كهنوت أو غيره، فالإسلام عند الشاعر هو الدين الفطري الذي يرفض الواسطة، ويلغي دور الكهانة، ويجعل الصلة بين الكائن البشري وخالقه صلة مباشرة عبر تعاليمه، التي يجب على المسلم أن يتلقاها من ينابيعها الأولى، من الرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام مباشرة، بعيداً عن المذاهب، وفي منأىً عن الخلافات، التي وجدت بعد ذلك وأسهمت في تكدير المنابع، وتشويه المعالم الأولى[٢] هكذا ينظر الشاعر إلى الإسلام مؤكداً ذلك بقوله: (إن الإسلام هو دين يُسر، دينٌ مبرأ من التعقيد والإلغاز أنه دين البساطة التي وصفها القرآن بالفطرة، لا كهانة ولا تسلسل في مراتب التلقي، وما كان للمسلم الصادق أن يجد هذه الصورة الحقيقية للإسلام إلا إذا عاد إلى الينابيع الأولى، وإلى ذلك المورد الصافي يستقي منه، ويتأمل في مجراه الطبيعي، ويقارن بين نقاء الفطرة، ودلالات التراكم اللاهوتي)[٣].

إن فهم الشاعر للإسلام بهذه الصورة يقترب من فهم جمهور المتصوفة له، وذلك من ناحية التأكيد على التواصل المباشر بين العبد والرب، دون إلغاء لتعاليم الرُسل وتشريعاتهم، كما يذهب بعض غُلاة المتصوفة. فالإسلام كما هو عقيدة روحية؛ فإنه كذلك نظام حياة، يتضمن من القوانين الإلهية ما ينظم حياة البشر، ويرشدهم إلى جادة الصواب؛ بسلطة داخلية أكثر منها خارجية؛ سلطة تستلهم مكونات حضورها من الرقابة النفسية الذاتية، التي تضبط سلوك الأفراد ومعاملاتهم، وتدفع بهم إلى مكارم الأخلاق.

---

[١] يوسف، عبد التواب، الشاعر ونيران الجبال، ضمن كتاب اضاءات نقدية، مرجع سابق: ٤١.

[٢] المقالح، عبد العزيز، محمد اقبال أمة في شاعر وشاعر في أمة، م. دراسات يمنية، ع. ٥٢/٥١، لسنة يوليو/ ديسمبر ١٩٩٣: ٩- ١٠.

[٣] م،ن: ١٠.

إن مصدر الإلزام الخلقي –من وجهة نظر الشاعر– هو مصدر داخلي يقوم على الامتثال الذاتي القائم على الحب (فالدين ليس إلا معنى عظيماً من معاني الحب؛ فإن خلا من الحب فهو مجموعة من الطقوس والأحكام غير المؤدية إلى الارتقاء الروحي)(٤).

ذلك هو مفهوم الدين في وعي المقالح، وهكذا بدا في تجربته الشعرية، التي تبنت هذا الدين وظلت تستلهم قيمه ومثُله وتدعو إليها، ولكن بطريقة غير تقليدية، تتجنب الوعظ والخطابية المدعية. فلم يكن المقالح في يوم من الأيام –وهو الشاعر الحداثي– مكرساً للوعظ المباشر والخطابية الرنانة مع أن شعره شعرٌ مُلتزم مشحون بالقيم والمُثل والمعاني، التي لا تتعدى بحال مُثل وقيم الإسلام السامية.

وإذا كان المقالح قد جعل مصدر الالتزام بمُثل الإسلام هذه مصدراً داخلياً، ينبع من الضمير والوجدان، ومن حبٍ ينبع من القلب المؤمن الحنون، فأنه قد ألقى مسؤولية إيقاظ هذا الضمير وتوجيهه، وتغذية العاطفة الدينية وتهيئتها لاستقبال تعاليم الدين على الشعر والشعراء. فلكي يعيش الإنسان في حالة حب ودين فإن على الشعر أن يتحمل مسئوليته في تغذيته العاطفة الدينية بكل ما ينقي الوجدان ويرتفع بالضمير الإنساني من حالة البغض والجمود، إلى حالة التأمل والشعور بطهر النفس والنبل والعفاف. ولأن تلك هي مهمة الشعر فإن الشاعر لابد أن يعاني ويدوخ في سبيل التلقي والإلهام. فما الشاعر العظيم إلا نبي صغير، يتلقى الوحي ويحمله للبشرية لكي يوقظها كلما طال بها السبات واستكانت إلى الجمود. وما أشد حاجة الانسان اليوم إلى من يوقظه من غيبوبته ويبعث في نفسه الثقة بنفسه أولاً و الرغبة باستمرار بناء الحياة ثانياً(٥).

إن الشاعر بعقيدته الشعرية التي صرح بها هنا وأكدها في أكثر من مكان؛ يدخل تجربة الشعر الديني من أوسع أبوابها، ويحوز على أهم وأبرز خصائص الأديب الروحي، وهي الإيمان بقدسية الكلمة ورسالية الأدب(٦).

وإذا كان شعر الزُهد الإسلامي يدور في معظمه حول الصراع الدائر بين مُثل الإسلام العُليا، التي رسمها القرآن وجسدها الرسول وصحابته، وبين مظاهر التفريط بهذه المُثل، التي اتضحت في الحيد عن النهج الإسلامي، وإيثار المصالح الدنيوية وما جره ذلك من استئثار بالسلطة السياسية ونمو روح الجشع

---

(٤) المقالح، نماذج من شعر إقبال، م/ دراسات يمنية، ع ٥٨، لسنة ١٩٩٨م: ١٤.

(٥) م،ن: ص١٥.

(٦) ملحس، ثريا عبد الفتاح، القيم الروحية في الشعر العربي: ٢٧.

لدى الحُكام واتباعهم على حساب المصالح العامة لجماهير المسلمين؛ فإن جُلّ شعر الشاعر لا يكاد يخرج عن هذه المضامين.

وفي هذا السياق تأتي تلك القصائد، التي تقف على أرضيةٍ زاخرة بالرموز والإشارات الدينية، وهي كثيرة كثرة دالة على ارتباط الشاعر بالتجربة الدينية الإسلامية، وتفاعله معها تفاعلاً إيجابياً، يكشف عن إدراكه لجوهر هذه التجربة، وأبعادها الروحية والاجتماعية، لا سيما تلك القصائد التي تزخر بالشخصيات الدينية، وعلى رأسها شخصيات الأنبياء، أمثال "يوسف، وأيوب ونوح ومحمد (عليهم جميعاً سلام الله)". وشخصيات الصحابة والتابعين أمثال الأمام علي (عليه السلام) وعقبة بن نافع وطارق بن زياد والحسين بن علي (عليه السلام) ومالك بن الريب وغيرها من الشخصيات، التي يتخذ من بعضها أقنعة، وبعضها يكتفي بالإشارة إليها وكل ذلك في سياق استنهاض الأمة، والدعوة إلى المُثل العُليا المجسدة في هذه الأمثلة، التي عادة ما يتم تصوير الشاعر لها في سياق صراعها مع شخصيات ونماذج أخرى نقيضة، مثل "يهوذا" و "قابيل" وغيرها من رموز المكر والخديعة والشر .

ومع ما في هذه القصائد من دلالة على روح الشاعر الدينية وتمكنها من شخصيته؛ فإن ما يهمنا هو تلك القصائد التي تحيل مباشرة إلى تجربة الشعر الديني الإسلامي، لاسيما في اتجاهه الروحي، الذي يعد أقرب من سواه إلى روح التصوف؛ ونعني به ذلك الشعر الذي يتحدث عن الله في ذاته أو صفاته أو أسمائه، وفي عظمة أثاره وكثرة نعمه أو رحمته بالخلق وإحسانه إليهم، أو تعذيبه لهم إلى غير ذلك من المعاني، التي تكشف عن طبيعة علاقة الخالق بالمخلوقين(٧).

وفي هذا السياق نقف على قصيدة بعنوان رسالة إلى الله وردت في الديوان العام للشاعر يرجع تاريخ كتابتها إلى عام ١٩٦١م، وفيها يتوجه الشاعر إلى الله يبثه همومه وأحزانه شاكياً له معاناته في جحيم الوجود. يقول في مطلع القصيدة:

إليك ما من خطاب غير أحزاني ودمعةٍ تتهادى خلف أجفاني
شددتَ للنوح أعصابي وفي غضبٍ ألقيتَ بي يا ألهي بين نيراني
فأثمر الألم المجنون عاصفةً وخففت كلماتي وزن إيماني (٨)

---

(٧) ينظر: الشعر الصوفي: ٨.

(٨) ديوان عبد العزيز المقالح: ٤١٢.

بهذه الصيغة الابتهالية يتوجه الشاعر إلى خالقه، مصوراً علاقته به على هذا النحو الجلالي المخيف فقد بدا الشاعر مخلوقاً ضعيفاً، ذا حساسيةً مرهفة، وأعصاب مشدودة، يعزف عليها الألم أنغامه النائحة، وكأن الله قد خلقه بهذه الهيئة، لتكون مصدراً لمضاعفة آلامه وأحزانه في جحيم الوجود، بعد أن ألقاه بغضبٍ فيه.

ويبدو أن الشاعر لا يصدر في تصوير هذه العلاقة على هذا النحو عن مبدأ فكري عام يؤمن به بقدر ما يصدر عن حالة ألمٍ وحزنٍ، اعترته جراء ما يراه في واقعه، من انحراف وشذوذ وألم، مصدرها الآخر الإنساني وليس الخالق جل في علاه. وهنا ينقلنا الشاعر إلى علاقته بالآخر الإنساني. وقد بدت علاقة متوترة تقوم على تناقضٍ واضح. فهذا الآخر إما ظالٌم جاحدٌ لإنسانيته يعيثُ فساداً في البلاد والعباد، فيحاول الشاعر ردعه ورده ولكن دون جدوى:

أدعوك والليل في صنعاء ما برحت نجومه بين جلاد وسجان
وأمُّنا خلف سور القصر تنهشها عصابة من تماسيح وجرذان [٩]

وإما مظلوم خانع مستسلم، لا يحس ولا يتألم، لما يعانيه وتعانيه بلاده، فيثور كما ثار الشاعر:

تلفتت عيني الغرقى فما وجدت إلا هياكل عظم فوق أبدانِ[١٠]

ومع ذلك فإن الشاعر لا يتراجع عن موقفه، ولا تغريه سلبية هذا الآخر بالقعود أو الانسحاب فهو رجل موقف، ورجل الموقف لا يخضع لردود الأفعال، فالمسألة أكبر من ذلك، إنها وعي بالماهية وبالوجود، وممارسة لهما بكامل الحرية والاختيار . إنه الدور الرسالي الذي يندب الشاعر نفسه لحمله. وهنا يوجهنا السلوك الغيري المثالي، الذي يختاره المتصوف بمحض إرادته؛ فيقدم نفسه– بكامل الرضا والحب– قرباناً من أجل الآخرين:

إن كنت قربانها للنار قد رضيت نفسي فما ذنب أحبابي وأخواني
دعهم يعيشون في دنياك ضاحكةً أفراحهم كطيور المربع الهاني [١١]

تكشف هذه الأبيات بما فيها من وجدان صادق، عن موقف صوفي، هو موقف التضحية من أجل الآخرين، الذي يصدر عن أسمى مراتب الحب الصوفي، وقد كان للمتصوفة في هذا السلوك الغيري المثالي، حكايات وروايات كثيرة: منها ما روي عن النوري، أنه سُمع يوماً ينادي ربه فيقول : (ربي قد سبق

---

[٩] الديوان: ٤١٣.

[١٠] م.ن: الصفحة نفسها.

[١١] م. ن: ٤١٤.

في علمك القديم وإرادتك أن تعذب عبادك الذين خلقتهم، فإذا اقتضت إرادتك أن تملأ جهنم من الناس فاملأها بي وحدي)[١٢].

وإذا كان الصوفية المتأخرون قد فلسفوا هذه المواقف بحسب نظريات "التجلي والصدور"؛ فذهبوا إلى أن محبة الله تقتضي محبة كل شيء؛ لأنه أثر من أثاره وخصوصاً الإنسان، الذي خلقه الله على صورته؛ فإن الشاعر لم يكن –برأي الباحث– يصدر في موقفه هذا عن أي من تلك الأسس الفلسفية؛ وإنما هو فيض تلقائي، صادر عن الطبيعة الروحية للشاعر، وعن الوعي الصوفي الكامن، الذي يظل يلقي بنفسه في صورة مشاعر إنسانية، تفيض بالمحبة للآخر والتعاطف معه. إن هذه المحبة –وإن كانت لا تصدر عن المحبة الإلهية بمعناها الصوفي الفلسفي العميق– فقد أولاها المتصوفة أهمية كبيرة إذ اعتبروها الأساس، والقنطرة التي يعبر عليها السالك إلى محبة الله.

ويبدو أن الشاعر قدكان مدركاً لأهمية المواقف والمضامين الصوفية في هذه القصيدة؛ فجعلها أولى القصائد المعبرة عن نزوعه الصوفي، وذلك في إجابته عن سؤال الباحث له حول بداية هذا النزوع إذ أجابه بقوله: (بدأ في قصيدةٍ يرجع تاريخ كتابتها إلى أوائل الستينات، وهي قصيدة نونية منشورة في الديوان)[١٣].

وإذ يجعل الشاعر من هذه القصيدة بداية لنزوعه الصوفي، فإن الباحث لا يعتبرها كذلك إلا من حيث إشارتها إلى بداية مرحلة الشتات، التي عاد الشاعر –في إجابة أخرى– ليرجع إليها بداية هذا النزوع (ليس في كتابة القصيدة وحسب، وإنما في أهمية هذا النوع من السلوك)[١٤]؛ أي السلوك الغيري المثالي الذي كشفت عنه هذه القصيدة. أما النزوع الصوفي الذي ينبثق عن اغتراب النفس المتأزمة بسبب نزوعها إلى العلو (الحاضر/ الغائب) في نفس الآن، فلا تكشف عنه هذه القصيدة تماماً، وإن كانت تؤشر أزمة الاغتراب ومقولة النفي، بدلالة قوله في بداية القصيدة: (ألقيت بي)، ففكرة الإلقاء هنا تتضمن فكرة النفي والاغتراب اللتين تنبثق عنهما تجربة التصوف وهو ما سيوضحه الفصل الآتي من هذه الدراسة.

---

(١٢) التصوف الثورة الروحية في الإسلام، عفيفي، أبو العلا: ٢٣٢.

(١٣) ملحق رقم (١).

(١٤) ملحق رقم (١).

الفصل الثاني

الفصل الثاني
مراحل النزوع الصوفي

لقد تقرر آنفاً أن النزوع الصوفي، هو حالة حبٍ وشوقٍ، متأصلة في الذات الإنسانية؛ (فالإنسان مخلوق كسائر الموجودات، وفي أعماق ماهيته يكمن الاشتياق إلى الله، الذي هو غايته كما كان مبدأه)[١] وأن هذا الاشتياق يكشف عن وجود افتقار تكويني في الذات البشرية، هو جزء من تعريف الذات، وليس حالاً عارضاً من أحوالها. فهو ليس صفة خلقية مكتسبة، قد تحضر وتغيب، أو مجرد علاقة بالمحب، بل خاصية جوهرية له.لذلك فهو لا يتوقف، ولا يزول ما دام هذا المحب موجوداً . وإن حدث أن توقف- لسبب أو لآخر- فإنما يفعل ذلك من أجل الميل إلى موضوع أخر مختلف، أما الشهوة (الاشتياق) فتظل في نفسها باقية، وإنما يتغير الموضوع المشتهى[٢]، وهذا يعني أن هذا النزوع، يتحول إلى وظيفة روحية أسلسية، تهيكل الحياة البشرية، وهو ما يعني أيضاً خضوع هذا النزوع في تجلياته ونموه لمنطق التمرحل، حسب الظروف والعوامل المحيطة بنمو الشخصية النازعة.

وعليه يأتي هذا الفصل؛ لمتابعة مراحل تطور النزوع الصوفي لدى الشاعر، بعد ان كشف لنا سابقه، عن وجود هذا النزوع، وعن أولى تحفزاته.

---

[١] بلاثيوس، آسين، ابن عربي حياته ومذهبه، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٢٤٢.

[٢] م،ن: ٢٣٩.

المبحث الأول
مرحلتا البحث والتحري، والتصوف الثوري

أولاً: مرحلة البحث والتحري:

سبق وأشير إلى أن النزوع إلى التصوف، بصفته نزوعاً نحو المطلق المتعالي، هو نزوع فطري، وحالة نفسية موجودة مع غيرها من الحالات، ولكنها تنتظر الاشارة لتنطلق. وعادة ما يبدأ انطلاقها في اللحظة التي يبدأ فيها الفرد بالابتعاد عن الخارج (الموضوعي) والاتجاه نحو الداخل (الذاتي).

وهذا التحول عادة ما يبدأ بسب أزمة يعيشها الشاعر مع واقعة لسبب أو لآخر، فتكون مناَسبةً مناسِبةً لظهور هذا النزوع، الذي يبدأ أولى تحفزاته في نوع من الشعور بالاغتراب، والقلق، والخيبة إزاء الواقع، الذي يجد العارف نفسه ُ ملقى فيه كنفس مقيدة في بدن، وكفردية مؤطرة في مجتمع جشع، لا تحكمه ُ المُثل العُليا قدر ما تحكمه ُ المصالح المادية والصراعات والفوضى؛ فهو مجتمع ليس فيه إلا ما ينغص ويكدِّر، مما يجعلهُ يشعر بأنه محاصر ومستعبد لعالم كله شر وقبح ونشاز، وتصبح مشكلته ُ الأساسية هي مشكلة الشر في العالم[١].

(من الوعي بهذهِ الوضعية يبدأ الموقف الصوفي، ومن إعلان رفض هذهِ الوضعية ينطلق؛ أولاً بإبداء التضايق والشكوى منها، ثم بإعلان الكراهية لها، وإنتهاء بالتشهير والتمرد عليها. والعارف إذ يرفض هذهِ الوضعية بوصفها واقعاً خارجياً، يرفضها أيضاً كشعور داخلي، يرفضها كشروط حياة، ويرفض نفسه ُ كوجود خاضع لهذهِ الشروط، ومن هنا إحساسهِ بالغربة بصورة ُمضاعفة، ومن هنا أيضاً ذلك الميل الجامح الذي يستولي عليهِ ويذكي شوقه ُ إلى التحرر من قبضة هذا العالم وقيودهِ والرحيل عنه ُ إلى عالم آخر، يسترجع فيهِ كامل حريتهِ، وكامل إمتلاكهِ لنفسهِ[٢].

إنَّ الموقف الصوفي يتلخص في البحث عن حقيقة الذات وجوهرها الأصلي، فالصوفي إذ يرفض الصورة التي تقدمها له عن نفسهِ، وضعيتهِ في العالم الراهن؛ لأنها ُمزيفة وغير حقيقية؛ (فإنَّه يعمل طوال معاناتهِ للموقف الصوفي على أن يكتشف وجودهِ[٣] لذلك فهو يكابد مجاهداً من اجل الخلاص والرجوع إلى ذلك العالم الذي يعانق فيهِ حقيقتهِ الروحية، ويتعرف إلى أصلهِ الذي منه ُ انبثق، وإليهِ يعود. فأين نجد بداية هذا النزوع في شعر المقالح؟.

---

[١] الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي: ٢٥٥.

[٢] م، ن: ٢٥٥.

[٣] م، ن: ٢٥٦.

لقد شاءت الاقدار أن يولد المقالح الشاعر، في اللحظة التي كانت الثورة اليمنية تعيش فيها حالة مخاض وولادة هي ايضاً، فكنت قصائده القليلة المكتوبة قبل الثورة، واثناءها وبعدها بقليل، خالصةً للثورة؛ فهي إما تبشر بقيامها أو تتغنى بها بعد قيامها، ثم ترافقها حتى سنة ١٩٦٧ م.

هذه القصائد هي التي احتواها ديوانه الاول "مآرب يتكلم"، وبعض قصائد ديوانه الثاني "لابد من صنعاء" كتبت في نفس المناخ[١].

وفي مثل هذه القصائد، لا نجد اثراً ينبئ عن وجود أزمة من ذلك النوع الذي أشرنا اليه. إلا أنك تجد إلى جانب هذه القصائد، قصائد أخرى، بدأ الشاعر كتابتها بعد هجرته إلى مصر، عقب انقلاب نوفمبر من عام ١٩٦٧م. وحتى عام ١٩٧٠م.

ففي هذه القصائد، نجد أن احتفاء المقالح بالثورة، قد بدأ يشوبه الخوف عليها، وهو خوف ازداد ببعده عن الوطن، فاتسم صوته بالقلق والتوتر. إلى الحد الذي شابته نبرة البكاء، وأوشك أن يعلن انكسار الحلم، نتيجةً لما عانته الثورة بعد قيامها من مكايد وانحرافات. فالشاعر يرى المراسيم والممارسات التي تقام وتمارس باسم الثورة، وهي بعيد ة عن روحها، وأهدافها[٢]، ويرى تحول صراع الثوار مع اعداء الثورة، إلى صراع مع بعضهم البعض، من أجل المصالح الشخصية والأنانية، التي ترفع عنها الشاعر، وانحاز إلى حلم الثورة؛ ليواصل فعله عبر الفعل الثقافي الحر. وقد كان من الطبيعي ان يبدأ هذا الانحياز، بحالة اغترابية مثقلة بمشاعر الحزن والخيبة والقلق الوجودي؛ لتؤسس لبداية مرحلة الشتات، التي جعل الشاعر منها بدايةً لنزوعه الصوفي.[٣]

ففي أواخر ديوان الشاعر الأول (مآرب يتكلم) نقع على مجموعة من القصائد التي تعكس هذه الازمة، وتؤسس لها؛ مثل (الماضي ولأصدقاء) و (أغنيات صغيرة للحزن) و (هابيل الاخير) و(عصر يهوذا) وغيرها من القصائد، التي عكست أزمة الشاعر مع واقع الخيانات المر وتبرمه منه، مفسحةً بذلك الطريق أمام نزوعه الصوفي ليبدأ أولى تحفزاته.

ولعل قصيدة (أغنيات صغيرة للحزن) هي أكثر هذه القصائد دلالة على بداية هذا النزوع، إذ يبدأ الشاعر قصيدته هذه بأغنية عنوانها (اللقاء الثاني)، عبرت عن حالة جفاف روحي، وعقم وشتات، يعانيها الشاعر في واقعه إذ يقول:

---

[١] هذا الترتيب مخالف لما في الديوان إلا أنه الترتيب الحقيقي بحسب ما جاء في مقالة الاستاذ الشاعر عبد الودود سيف في كتاب النص المفتوح: المعنونة بـ(المقالح.. من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية): ٩-١٠.

[٢] م،ن: ١٢

[٣] ينظر ملحق رقم (١).

والتقينـا
لم يعْد في العين شيء من بريق
جفَّ نـهر الحب
ا غفى في صقيع الليل محموَم الحريق
نغُم الامس الذي هدهدنا
سكنت أوتاره.. الصوت عتيق
قد مللنا، ولكم سرنا فما
ملت العين ولاطال الطريق
غرقت في الضفة الاخرى حَكَايانا
فماضيا غريق
لم تعد أهدافُنا واحدةً
ورفيقُ العمر ما عاد الرفيق
حَطُم الكأس لـَكَم قد صَدِئتْ
شفتاها.. فقدَ اللونُ الرحيق(١)

يحتفي هذا المقطع– كما نرى– بحالة من الجفاف العاطفي، والروحي، وانعدام الحميمية والدفء في العلاقات الإنسانية، خصوصاً بين رفاق الأمس النضالي الحميم. وهذا التقهقر الروحي والعاطفي، الذي جر إلى تقهقر الفعل الثوري، كان كفيلاً بتدشين مرحلة الشتات والسأم والملل، التي يغرق فيه ماضي الثورة وحكاياتها البطولية.

وأمام هذه الحالة كان من الطبيعي أن يحزن الشاعر ويبكي أكثر من أن يغضب ويثور؛ فالمشكلة تأتي من الداخل؛ داخل الممارسة الرفاقية وليس من خارجها. وما دامت من الداخل فإن الشاعر يستجيب لها بفعلِ رفضٍ داخليٍّ هو الحزن، الذي سيظل يكبر ويكبر إلى أن يتحول إلى حزن وجودي مبهم، يصوره الشاعر في هذا المقطع المعنون بـ(الشعرة البيضاء)من نفس القصيدة قائلاً :

يكبر الحزنُ ونكبر
كل عام نتشظى نتكسر
جرحنا النغار ينمو، يتخثر
أمسنا مات، غداً لن يتأخر
أيُّ شيءٍ حولنا لا يمطر الموتَ وفي اعماقنا لا يتبخر(٢)

---

(١) الديوان: ٢٣١–٢٣٢.

(٢) م، ن: ٢٣٢.

إن الشاعر يتنبأ باستمرار نمو واتساع الهوة التي بدأت تنشأ بين الحلم والواقع، وبنمو حزنه، ليصبح هو الحقيقة الوحيدة في واقع التشظي والتكسر الداخلي؛ واقع غياب فعل الثورة والحركة، الذي يتحول فيه كل شيء إلى موت، وإلى مصدر للموت. إلا أن حزن الشاعر هنا هو حزن جمعي، عام، عبر عن جمعيته ضميرُ الجمع (نا). ورغم سمو هذا الحزن ودلالته على سمو مشاعر الشاعر، إلا أنه لا يزال غير ذي شأن في الدلالة على ما نريد. ولابد أن يتطور إلى ذلك النوع من الحزن الوجودي الذاتي المبهم، الذي يلتبس على الشاعر معرفة اسبابه ودوافعه، ومن ثم يتحول إلى حالة شعورية شبه دائمة، ترتبط بطبيعة الشاعر الشخصية، أكثر من ارتباطها بمثيراتها الخارجية.

فأين نجد هذا النوع من الحزن؟ هل تطور حزن المقالح السابق إلى هذا الحد؟ لقد أحسن الشاعر حين وفر علينا عناء متابعة تطورات هذا الحزن، الذي أضحى من أبرز تجاربه الشعرية، فوقف بنا على صورته التي نريد، في إحدى أغنيات هذه القصيدة ذاتها، بعنوان (الغربة)، جاء فيها قوله:

الغربـة:

حزني غريب الوجه واللسان

ليس له عينان

لا قلب.. لا يدان

يمر من عيني وفي يدي

يمشي على رأسي كما يمشي على جرح الدُجى ثعبان[(١)]

أول ما يواجهنا في هذا المقطع قيامه على ضمير المتكلم؛ فالشاعر يضيف الحزن إليه دالاً بذلك على ذاتيةِ هذا الحزن وجوانيته. وقد صوره على هذا النحو الشبحي المخيف، موحياً بغموض هذا الحزن ومجهوليةِ أسبابهِ؛ فهو غريب الوجه واللسان،يختلف عن أحزاننا شكلاً ومضموناً .

ولان حالة الحزن هذه هي حالة حزن اغترابية، كان من الطبيعي أن تأتي في هذه الأغنية المعنونة بعنوان "الغربة". إذ أن الغربة ترتبط بالحزن ارتباط السبب بالنتيجة. انها غربة روحية، تجعل الشاعر يلوب على الخارج والداخل بحثاً عن امل في الشفاء، فلا يجد شيئاً من ذلك:

في غربتي هتفت بالمجان

بكيت بالمجان

ضحكت بالمجان

وقفت تحت كل الماء والألوان

اكلت نفسي

---

(١) الديوان: ٢٣٥.

بعت اطفالي

مسحت كل نعل مر بالميدان

غسلت بالدم الغزير قطة السلطان

جبنت لم أقل حين مشتْ حولي مواكب الشيطان

الله َ ..."

لم اذكر ولا تعويذة واحدةً من القرآن(١)

يعتمد المقطع في بنائه كما نرى، على الجملة الفعلية، بفعلها الماضي، الذي قامت عليه جميع جمل المقطع، وتصَدّر معظمها.

نعم هناك حركة، وحركة سريعة لا تعاقب فيها ولا تعاطف؛ ومع ذلك فإنَّ هذه الحركة كانت تسير في كل فعل باتجاه العبث والعدمية المطلقة فهي حركة (مجانية)، عمق الشاعر إحساسنا بها، من خلال تكرار اللفظ الدال: (بالمجان) ثلاث مرات. كما دل اختيار لفظ المصدر هنا، على أن حالة المجانية هذه، هي حالة مطلقة وشاملة، تتناسب مع شمول حركة فعل المحاولة، والبحث عما يحقق الشعور بالهوية والامتلاء، كما عكس شمول هذه الحركة الاستخدام الضدي للفعل (بكيتُ، ضحكتُ)، وكذلك لفظُ العموم (كل).

لقد بدأ الشاعر يتحرك بفاعلية داخلية وخارجية متحفزة، جسدها الفعل الأول "هتفتُ"، ليعقبها تراجع وانكسار سريع (بكيت) والفعل لا يزال هنا فعلاً شعورياً عالياً ولكن بدرجة أقل. أما الفعل الثالث فهو فعل شعوري ولكنه سلبي الدلالة. مع ذلك فهو حركةٌ في الاتجاه الايجابي، ستنتهي إلى درجة الصفر في الفعل (وقفتُ)، الذي يجسد حركة سقوط الكينونة، التي تستمر في الاتجاه السلبي عبر بقية الأفعال، بصورة تكشف عن وضعية الاغتراب ومظاهره المختلفة.

(إن ما يميز الذات على نحو فريد ومن الناحية السيكولوجية، هو أنها مشبعة بشعور الاستقلال، والحرية، وتقرير المصير، وأخيراً الإبداع)(٢)، تلك هي كينونة الإنسان (فالإنسان كينونه جوهرها العقل والحرية والعمل والانتماء. وكل ما من شأنه ان يمس هذه الأبعاد الأساسية لجوهر الشخصية، فأنه يدفع هذه الشخصية إلى حالة اغتراب. إذ أن الاغتراب هو(الوضعية التي ينال فيها القهر والتسلط والعبودية من جوهر الإنسان، وهو الحالة التي تتعرض فيها ارادة الإنسان أو عقله أو نفسه للاغتصاب والقهر والاعتداء والتشويه) (٣). وتظهر حالة الاغتراب هذه في مظاهر متعددة تتبدى في (شكل إحساس مفرطة

(١) الديوان: ٢٣٥- ٢٣٦.

(٢) د. ت.، سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، ترجمة ثائر ديب:٢٧.

(٣) المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، م/ عالم الفكر الجلد السابع، عدد ٢، لسنة ١٩٩٨م، ٢٤٧.

بالدونية واللامبالاة، والقهر، والضعف، والقصور، والسلبية، والانهزامية)[١] هذه المظاهر هي المظاهر التي حددتها جمل المقطع، بِصوَره وإحالاته الرمزية العميقة والواضحة في نفس الوقت.

ومن الدال ان يربط الشاعر بين حضور الاغتراب وغياب الدين وكأنهما لا يجتمعان. فإذا وجد الدين فقد وجدت الحرية وانتفى الاغتراب. بمعنى (ان مقومات حقيقية الحياة الإنسانية؛ الحيوانية والروحية، كامنة في الدين. [فحقيقة الحرية التي منحها الله عز وجل لهذا الإنسان لا يمكن استيفاؤها إلا بالاستقامة على هذا الدين][٢] الذي جاء ليحرر العباد من عبادة طواغيت الأرض وشياطينهم، ويتجه بهم إلى عبادة الإله الحق. وعليه فان من يدعي التدين وهو يقبل بحكم الطواغيت وبعبوديته لهم فانه كاذب في دعواه. لذلك وجدنا الشاعر ينفي عن نفسه ملابسة الدين أو الإيمان حال كونه مستلباً أو مغترباً . فحالة الاغتراب هنا هي حالة ضعف و محاولة للتصالح مع واقع الاغتراب، مع المنطق الابليسي لطاغوت السلطة الذي رأينا الشاعر هنا يخاف أمامه ذكر كلمة (الله). إنه فرعون ومن حوله سدنته وخدمه (مواكب الشيطان)، ثم يأتي ذكر القرآن بوجه خاص وكأنه تعويذة ضد حالة الاغتراب والاستلاب، كونها حالةَ غيّ وضلال، لا يعصُم منها إلاّ القرآن (الدين)، كونه علامة رشد، وطريق هدى ﴿**لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنْ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ**﴾[٣].

فإذا كان مفهوم الاغتراب، يشير إلى الحالات التي تتعرض فيها وحدة الشخصية للانشطار والإنفصام، حيث تفقد فيه الشخصية مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة[٤]؛ فان في الإيمان بالله وتوحيده، استعادة لتلك الوحدة، وهذه المقومات.ذلك ان النفس البشرية مبنية على انها لا تتحقق من حريتها ولا تنطلق انطلاقتها الخالدة فتتذوق وحدة شعورها الا إذا استقامت على طريق الايمان[٥] الذي يصل الإنسان إلى قمة الإحساس به في التجربة الصوفية، حيث الوصول إلى التوحيد، الذي يعني الوصول إلى قمة الحرية، وتلك هي العروة الوثقى.

عموماً لقد حاول الشاعر أن يتنازل عن كل ذلك، ويتصالح مع واقع الاغتراب بغية الشفاء من حالة الحزن التي تفتُّ في ذاته، ويعيش في سلامِ الاستسلامِ، مثله مثل غيره، إلا أنَّ إنسانيةَ الشاعر وصوفيته تأبيان عليه ذلك؛ لذلك وجدناه يعود مرة أخرى ليحتضن كينونته، التي كان قد تنازل عنها،

---

(١) المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية: ٢٤٧.

(٢) عبد العزيز، ياسين: دراسات في الحرية والشورى: ٤٥.

(٣) سورة البقرة: الآية (٢٥٦).

(٤) المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية م/ عالم الفكر، مرجع سابق :٢٤٧.

(٥) دراسات في الحرية والشورى:١٩.

ويحتضن قصيدته وحزنه الصموت، محاولاً الفرار بهما من واقع الموت العام والشامل؛ فيقول من قصيدة بعنوان (الموت):

لم يبق حيٌّ غيرُنا

أنا

قصيدتي

وحزنَي الصموت

يا ليت سرب عنكبوت

ينسج حولنا شباكه

كي لا يرانا الموتُ احياءً

فلا نموت[1]

لقد أعلن الشاعر في بداية القصيدة موتَ العام (نحن هنا في قسوة نموت)، ومادام العام ميتاً فإن الشاعر ينفصل عنه ليعانق الخاص؛ (كينونته وقصيدته وحزنه النبوي)، يحتمي بهما ويبحث معهما عن مكان للانفصال والعزلة، هروباً من واقع الموت والخواء، وبحثاً عن واقع الثورة والامتلاء الوجودي. إنه التمرد والرفض اللذان تبتدئ عندهما التجربة الصوفية.

ويتجلى هذا الرفض الوجودي بصورة أوضح، في مقطع آخر من قصيدة "عصر يهوذا"، في قول الشاعر:

كفرت بهذا الزمان

بكل الزمان

كفرت بصمت الكهوف

بلون الحروف

بهذي القصيدة

بكل عقيدة

بدين "يهوذا"

بعصر "يهوذا"

بما تكتبون

بما تقرأون

تعالوا لكي تصلبوني

لكي تنقذوني

---

(1) الديوان: ١٢٦.

فإني كفرت بعصري

بنفسي

بإنسان عصري

فلا ترحموني

فلا ترحموني[١]

ففي هذا المقطع يتجلى بوضوح الموقف الصوفي في رفضه للوجود بجميع شروطه الوجودية؛ الوجود بزمانه ومكانه، بقصائده وعقائده، بكل من فيه حتى ذاته التي راح يطلب من الآخرين صلبها بلهجة آمرة، تذكرنا بقصيدة صلب الحلاج، وبموقفه الوجودي الرافض، الذي جعله يطلب كذلك من أعدائه متهِميه أن يسارعوا بقتله وصلبه، حين قال:

اقتلوني يا ثقاتي إنَّ في قتلي حياتي[٢]

هكذا هو الموقف الصوفي؛ فهو يربط دائماً الحرية بالتمرد على المعطى، أو على الكون وقوانين الطبيعة، وكذلك على المجتمع، وما يسوده من قوىً تاريخية وماديةٍ.

إن رفض الصوفي للعالم هو أساس الحرية المنشودة في كل تجربة صوفيه، بل لابد من الاقتناع بأن هذه التجربة لا يسعها أن تبتدئ إلاّ من هذا التمرد، وهذا الرفض قبل سواهما. ولكن من أين ينشأ هذا التمرد نفسه؟

لا ريب في أنهنتيجة لقلق وجودي يضغط على الروح، ويجعل الحياة العامة أمراً رتيباً إلى حد السأم[٣]. إنه حالة شعور بفقدان الأنا أو نقصه. ذلك هو القلق الوجودي، وهو يختلف عن القلق العصابي (المرضى)، الذي يزول تلقائياً عندما يتلاشى القلق الأساسي (الوجودي). ولكن من أين ينشأ هذا القلق الوجودي، وكيف يعبر عن نفسه؟

يجيب الباحث والمتصوف الياباني الكبير "سوزكي" بقوله: (وتأتي كل أشكال القلق من واقعة أن ثمةَ في مكان ما من وعينا شعوراً بأن معرفتنا بالوضعية التي نحن فيها، هي معرفةُ ناقصة، وهذا النقص في المعرفة، يُفضي إلى الإحساس بانعدام الأمن، ومن ثم إلى القلق بكل ما يشتمل عليه من درجات التوتر. والـ"أنا" هو دوماً في مركز أي وضعية يمكن ان نواجهها، ولذا وعندما لا يكون الأنا معروفاً تماماً، فإن أسئلةً وأفكاراً كالتالية تواصل تعذيبنا: هل للحياة أي معنى؟، هل كل شيء باطل الأباطيل حقاً ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل هنالك أي أمل يرجى من أن يحقق المرء ما هو جدير بالتحقق فعلاً؟)[٤]

---

[١] الديوان: ٢٦٦-٢٦٧.

[٢] ديوان الحلاج، اصلحه وعلق عليه د. كامل مصطفى الشيبي:٣٤.

[٣] مقدمة للنفري:١١ .

[٤] التصوف البوذي والتحليل النفسي : ١٠٩ .

هذه هي أبرز الاسئلة الوجودية التي يعبر بها القلق الوجودي عن نفسه. فهل نجد مثل هذه الاسئلة في وعي المقالح؟

لقد وجه الشاعر "عبد الله البردوني" للشاعر – في مقالة صحفية – هذا السؤال، بالصيغة التالية:

مفتاح الأسرار هو السؤال. وبما ان السؤال هو صيحة الاهتمام فما هو السؤال الذي توجهه إلى نفسك؟

فأجابه الشاعر بقوله: (الإنسان هو سؤال قصير تطرحه الحياة على الأرض، ثم تسترجعه قبل أن يعثر على جوابه المناسب ..

وفيما يتعلق بي، فما أكثر التساؤلات العامة والخاصة، التي تطرح نفسها عليَّ في الخلوات، فأهرب منها إلى القراءة، وأحياناً إلى توجيه الأسئلة إلى الآخرين. وربما كان في مقدمة الأسئلة الخاصة المستعصية على الرد هو السؤال الصغير الكبير التالي:

من أنا ؟ ولماذا وجدت؟ وبما أنني موجود، فكيف أجعل من هذا الوجود حضوراً ايجابياً نافعاً ؟ وهل هذه الأعمال التي أمارسها يومياً، تحقق لي ولمن أعيش معهم قدراً من الحضور النافع؟[1].

أليست هذه الأسئلة هي الأسئلة الوجودية نفسها التي وقفنا عليها في النص السابق لـ"سوزوكي"؟

لقد ظل هذا السؤال الكبير الصغير مصدر قلق واضح، تجلي في شعر الشاعر طوال تجربته الشعرية. فنحن نجد هذا السؤال وما ينتج عنه من شعور بالسأم والملل والرتابة، في أكثر من قصيدة، وفي أكثر من مقطع، من ذلك قصيدة أسئلة ساذجة جداً " التي كشفت بكاملها عن شعور بالرتابة واليأس والعقم وفقدان التلون والتغير، بل نجد هذا السؤال بنصه في اكثر من مقطع. ومن ذلك قوله –في أحد مقاطع قصيدة (اخت ميدوزا)التي سنقف عليها لاحقاً –:

فمن أنا الآن؟

تحجر الإنسان فيَّ والألم

تجمد الصوت، تبلد الإحساس

من أكون

أقفرت الوجوه من حولي

تخشبت في وجهي العيون[2]

إنه القلق الوجودي، وفقدان الكينونة والأمان في هذا العالم، فأين هي الأرض الآمنة التي يستطيع الشاعر أن يقف عليها دون أي إحساس بالقلق. إنَّها ارض "الحقيقة" المتعالية التي سيبدأ الشاعرُ رحلة

---

(1) ثرثرات في شتاء الأدب العربي :٩، ١٠.

(2) الديوان: ٣٨٣.

البحث عنها من الآن وصاعداً .(فمن قلق الاغتراب ينبجس النداء إلى العالي وزمن زيف المعطيات والمرئيات جاء غرام الإنسان بحقيقة تعلو فوق كل ما هو برسم الحواس)[١].

وهكذا.. فمن مثل هذه التجارب الشخصية المنكفئة تنبثق المواقف الماورائية، وتظل تنمو في اتجاه "المطلق"بحثاً عما يحقق لها الامتلاء الكينوني خارج عالمها الاغترابي القمعي. (بالتطلع إلى ما وراءه من عوالم في منطقة العقائد أو مجال الاحلام)[٢] وذلك بحسب ثقافة الشاعر المسيطرة على اللحظة الإبداعية، ودرجة ارتباطه بها.(فالمواقف الماورائية عند الأفراد شديدة الاتصال بالثقافة التي يرتبطون بها، لأن هذا الارتباط الأساسي يندفع إلى المقدمة في لحظات التجربة الشخصية المكثفة)[٣].

ولأن ثقافةملقالح لا تزال في هذه المرحلة ثقافةً دينيةً صوفيةً ذاتِ توجهاتٍ إصلاحية، وثقافةً أدبية: (رومانسية ورمزية)؛ فإننا سنجده يتجه في مواقفه الماورائية نحو المنطقتين معاً . منطقة العقائد، ومنطقة الأحلام. فقد غطت الملامح الرومانسية مساحة واسعة من تجربة الشاعر في دواوينه الأولى وخصوصاً الأول والثاني، وتمثلت أهم هذه الملامح عموماً في اللجوء إلى الأنا، والتمسك بحريتها وتميزها، تميزاً يولد الشعور بالانتماء إلى عالم أسمى، هو عالم الخيال والحلم، والشعور بدونية عالم الواقع، والميل إلى تجسيم المجردات، وتشخيصها بصورة تنم عن شوق عارم إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ، يفلت من الإنسان باستمرار[٤] فتتولد جراء ذلك مشاعر اللوعة، ويعيش الشاعر في فراغ بين انفصال لا أمل في الاتصال بعده، واتصال بالجماعة يرفضه ويختار بدلاً منه الانفصال. وهنا تلتقي منطقة الأحلام بمنطقة العقائد الدينية التي وجدنا الشاعر يتجه إليها أيضاً منذ وقت مبكر؛ ليجعل منها إطاراً عاماً لبعض تجاربه الشعرية، ذاتِ المواقف الماورائية الرافضة.

فقد رأينا الشاعر يتجه في المقطع السابق إلى هذه المنطقة اذ بدا وكأنه يقوم بعملية امتصاص لتجربة الرسول (ﷺ) في كهوف مكة قبل الهجرة وأثنائها.

وفي هذا السياق نفسه– أي سياق الاتجاه نحو منطقة العقائد الدينية – يواجهنا كذلك ديوان الشاعر الثاني "لابد من صنعاء" بمجموعة كبيرة من القصائد، التي راح الشاعر يجدد فيها ارتباطه بثقافته الدينية، ويستبطن أبعادها الروحية وآفاقها الاجتماعية، ومن تلك القصائد قصيدة "بجماليون" و"تحت قنديل أم هاشم" و "الحقيقة" و "الموت" وغيرها من القصائد التي نزع الشاعر فيلهمنزعاً فلسفياً وصوفياً واضحاً .

---

(١) مقدمة للنفري :١٠

(٢) هلال، الرومانتيكية: ٦٥.

(٣) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث:٧١١.

(٤) سعيد، د. خالدة: حركية الإبداع: ٥٣.

ولعل قصيدة "الحقيقة" هي أكثر القصائد دلالة على ذلك، لذا كان لابد من الوقوف عليها، ومقاربتلهمقاربةً مضمونيةً موجزةً ، لا تطمع في أكثر من الكشف عن هذا النزوع: طبيعته، أبعاده، غاياته، ومداه. وهذا هو نص القصيدة:

تتبعت آثَار أقدامها في المغارات

فوق المحيطات، عبر جميع البلاد

سألت الملايين من عاشقيها

سألت الطيور التي رافقت رحلة السندباد

(عروسَ البحار) التي عذبت كل عصر

متى تمسح الرعب عن عصرنا والرماد؟

(وعنقاؤنا) توأم المستحيل

أساطير جيل تولى

وأحلام جيل

متى تمنح الحائرين على دربها موعداً باللقاء؟

متى عن عيون الضحايا تشد الغطاء؟

توهمت يوماً بأني وصلت..

تراءت لعيني عموداً من النور خلف ظلالِ المساء

على صفحات كتابٍ قديم

بعيني فتاةٍ تصلي

بوجه دميم

بمنقار عصفورة تذرع الحقل

في دمع طفل يتيم

تقربت منها ... تلاشت

وعذبني هجرها المستديم

* * *

قطعت إليها بطونَ الليالي

وظهرَ الزمان

وفتشت عنها عيون النهار وقلب المكان

فلاحت على البعد لكنها كالشهاب

اختفت من جديد

فعدت كما كنت

عاد الشريد

وعمري قصير

ودربي إليها بعيدٌ.. بعيد

* * *

متى أشربُ الكأس من كفها

أشرب النور من وجهها العبقري الصموت

أضاجعها مرة

أشرب السم من ثغرها وأموت[(١)]

لقد وقفنا فيما مضى من صفحات هذا المبحث على معاناة الشاعر للموقف الصوفي في جانبه الوجودي، من خلال تجارب الحزن والاغتراب الروحي، والقلق الوجودي، الذي دفع به كما رأينا إلى رفض الواقع والانفصال عنه. والتوجه نحو كهف النبوة لممارسة طقوس الاتصال بالحقيقة، التي لا حقيقة سواها، كاشفاً بذلك عن الجانب المعرفي للموقف الصوفي لديه، بصورة تدخل به إلى عمق منطقة التصوف، وتكشف عن نزوع صوفي واضحٍ في طبيعته، ومتكاملٍ في أبعاده، ومحددٍ في أهدافه وغاياته. وذلك في هه القصيدة ابتداء من عنوانها الدال دلالةً مباشرةً على ذلك، اذ جعله الشاعر كلمة واحدة، معرفة بـ (ال) العهدية، وغير مقيدة بوصفٍ أو إضافة، ليحيل مباشرة على تلك الحقيقة المطلقة، التي ظل الإنسان ولا يزال ينزع إليها نزوعاً فطرياً منذ أن بدأ يعي وجوده على هذه الارض. وهي الحقيقة التي جعل التصوف منها موضوعه الوحيد؛ إذ يسعى بكل أدبياته وطرائقه إلى الوصول إليها.

هذا السعي هو ما كشفت عنه هذه القصيدة. فقد كشفت منذ بدايتها عن قلق معرفي طاغ يشبه من كل الوجوه الحالة التي يعيشها المتصوفة والفلاسفة في نشدانهم الحقيقة.

وقد تجلى هذا القلق الساعي نحو العرفان من خلال حركة أفعال البحث (تتبعت، سألت)، التي أحالت على حركة تقصٍ عميقة، وشاملة، تتناسب مع عمق هذه الحقيقة وشدة خفائها، وتمنعها على عشاقها، تمنعاً جعلها تبدو في وعي الشاعر، وكأنها عنقاء مستحيلة.

والعنقاء كما هو معروف (طائر خرافي رمز به المتصوفة إلى الهباء الذي فتح الله به أجسام العالم)[(٢)] هذا من جهة، ومن جهة ثانية هو أن هذه الحقيقة بدت كذلك لانطوائها على مفارقات فكرية، وتناقضات وجودية مختلفة، تجعل من الإمساك بها أمراً مستحيلاً. تلك المفارقات هي التي كشف عنها الشاعر في المرائي المختلفة، التي تراءت بها هذه الحقيقة.

---

(١) الديوان: ٨٠–٨٣.

(٢) نصر، د. عاطف جودت، الرمز الشعري عند المتصوفة: ٢٩٨

ولأن أول معرفة بالحقيقة – بحسب هيغل – (تقع على الحدود بين الاندماج المادي المحض بالطبيعة المستغرقة للإنسان بتمامه، وبين الروحية التي تعني التحرر من هذه المادية)[١]، كان لابد أن تأتي مرآئي الشاعر التي تراءت له عبرها، على هذا النحو. فقد تراءت له أولاً على هيئة (عمودٍ من النور) ينتصب كحد بين الروحية والمادية، يقف الشاعر عليه ليتمكن من معاينة (الجوهر الذي هو الواحد الكلي وقد تحرر من كل خصوصية ليتم إدراكه كحضور إيجابي باعتباره محايثاً لجميع الظاهرات، وباعتباره في الوقت نفسه المصدر الذي يولدها والروح التي تحييها[٢]) والنور بحسب ابن عربي (وارد الهي يطرد الكون عن القلب)[٣] وطرد الكون عن القلب لا يعني إلا طرد ظاهره، من اجل استبار باطنه.إذ يُتاحُ –بهذا النور– للمرء إدراك ماهوية الأشياء ومعناها. (لكن هذا المعنى لن يسلم نفسه بسهولة[٤]). فهذه الحقيقة من صفاتها أنها تستعصي على الفهم عن طريق أسماء وكلمات[٥] (فالرواغ والانزلاق من طبيعة هذه الحقيقة التي تُغير موضوعها في كل لحظة [٦]) (فإذا ما حاولت الذات التقاط هذه الحقيقة وهي تتحرك فإنها ستقف في حال سكون، وإذا ما حاولت التقاطها وهي ساكنة فإنها تتحرك. إنها كالسمكة السابحة حرة فوق الأمواج الهادرة في العمق)[٧]. وهكذا (يظل المعنى مؤجلاً فيما تشي به ظلال كثيرة ولا يشرع المعنى في الوميض إلاّ عندما يقرر الفكر أن يخوض المغامرة من الداخل)[٨] أي أنْ تتطور هذه الإرادة العقلية الواعية –التي كشف الشاعر عن قوتها–إلى إرادة نزوعية، تدفع بالنفس دفعاً غريزياً إلى تجاوز عالم الحس والعقل نحو عالم تظل فيه عن طريق الحب إلى ما تنتزع إليه من حقيقة، فتدركها إدراكاً ذوقياً، يحقق لها الشمول والاستغراق والتوحد.

هذا التطور هو ما حاولت القصيدة إنجازه في مقطعها الأخير، فقد كشف الشاعر في هذا المقطع، عن تطورٍ في ملكة الإرادة؛ من إرادة عقلية واعية إلى إرادة عاطفية وجدانية خالصة، أي إلى نزوع. ونقول تطوراً لان مرور هذه الإرادة بالمرحلة العقلية، أمر ضروري من اجل إدراك وحدة الحقيقة الجوهرية للوجود، وتجلياتها المتناقضة، باعتبارها الوحدة الحية للتناقضات. ثم تأتي بعدها مرحلة التحقق

---

(١) هيغل،الفن الرمزي: ٢٨.

(٢) م، ن: ٣٤.

(٣) رسائل بن عربي: ٤١٩.

(٤) منير، وليد: **النص القرآني** من الجملة إلى العالم:١٦٩.

(٥) التصوف البوذي والتحليل النفسي: ٧٥.

(٦) النص القرآني:١٦٩.

(٧) التصوف البوذي والتحليل النفسي: ٧١.

(٨) النص القرآني:١٦٩.

التجريبي بهذه الوحدة (الحقيقة)، بطريق الاتصال النزوعي المباشر، عبر تجربة انطوائية، (يتم فيها تجاوز كل محتويات الذهن من الإحساسات والصور والمفاهيم، وأية مواد تجريبية اخرى)[١].

إلاّ ان هذا النوع من التجربة، لا يُكتسب عادة إلاّ بعد سنوات طويلة من بذل الجهد. فهي لا تحدث تلقائياً كما هو الحال في نوع التجربة الانبساطي، وهو النوع الذي تعرض الشاعر لبعض تجاربه في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى في هذا الديوان، أهمها قصيدة (شجن) التي عبرت عن تجربة صوفية انبساطية متكاملة الخصائص والمقومات.

إلاّ أن هذه التجربة قد ظلت –كغيرها من تجارب الشاعر الصوفية في هذه المرحلة–تأتيه على هيئة تبصرات فجائية خاطفة، كحالة من حالات تأكيد الوعي الصوفي، والإرهاص به.

وهي وإنْ كانت تنطوى على فقدان كامل للشعور بالـ (أنا)، تتبعه لحظة استنارة، يتم فيها ادراك فجائي للقيم الشاملة، يترك شعوراً بالغبطة و النعيم والنشوة والإحساس بالقيمة، فإنها تظل تجاربَ تلقائية سريعة وغير ثابتة؛ فهي إبداعات مخيلة قلقة، معذبة، أقصى ما في مستطاعها أن تدل على الطريق لتجربة صوفية لا تزال قيد الإختمار، ولا يزال الشاعر يبحث عن طريقة لتثبيتها، ولكنه كان في كل مرة يعود إلى نقطة البداية.

لذلك وجدنا الشاعر في مجموعته الثالثة، يتجه بهذا النزوع إلى منطقة الاحلام أكثر من الاتجاه نحو منطقة العقائد، بل وجدناه في اواخر قصائد هذه المجموعة، يعلن فشله في الامساك بهذه الحقيقة، وإدراك الحب الذي يمكنه من التوحد بها.

ففي قصيدة "الرحلة الخائبة"، يعلن الشاعر خيبته مع هذه الحقيقة، بعد رحلة بحث وتحر عميقة وطويلة، ووقوف على إبواب الحب إعواماً . ذلك ما نقرأه في المقطعين الأول والثاني من هذه القصيدة، التي قدم لها الشاعر بعبارة لـ (ت.س.اليوت)، ذات دلالة مهمة في هذا السياق، وهي قوله (قلت لروحي اهدئي يا روح، فالأمل الذي تأملين أمل في الباطل)، ثم يأتي بعدها المقطع الأول الذي يقول فيه:

وقفت عند باب الحب أعواماً
قرعت بالقلبِ الجريح صمتَه ُ وبالإشعار
صرختُ في الجدار
حتى إذا ما شاب وجه الشعر
واختفى في القلب لونُ النار
انفتح الباب، ولكن ..
لم يكن هناك محبوبي

---
(١) التصوف والفلسفة:١٦٦.

وليس خلف الباب من أحدْ[1]

ومع ذلك فإن الشاعر يواصل حركة التحري هنا وهناك، بحثاً عن تلك الحقيقة، وعن صديق يشاركه شوقه وعشقه ويحمل معه أعباء وحشة الطريق، ولكن دون جدوى. يقول في المقطع الثاني من نفس القصيدة:

ركبت موج البحر

حلقتْ بي –مصعداً وهابطاً – سفينةُ الفضاء

فتشت وجهَ الأرض والسماء

بحثتُ عن صديقٍ

نحلم في رحلتنا معاً. نحمل وحشة الطريق

رجعت خائباً

ما كان في الأرض

وليس في الفضاء من احد[2]

هكذا ورغم حركة البحث الشاملة والعميقة. فإن النتيجة كانت سلبية، وما ذاك إلا لانَّ حركة البحث هذه، كانت تتم في الخارج وليس في الداخل، عبر العقل وليس الوجدان، هذا من جهة، ومن جهة ثانية أن هذه الحقيقة (تنطوي على مفارقات، تنيخ بثقلها على فكر المرء وقلبه، وترفعه إلى أعلى درجات التوتر، فتدفعه فيالنهاية إلى وصفها جميعاً بأنها هرائية تماماً، ولا تستحق أن يصرف طاقته الذهنية عليها)[3].

بل وعادة ما توقعه هذه المفارقات، في حالة من عدم التطابق مع النفس، ومع العالم بكل فعالياته العميقة، أي إلى التحجر، الأمر الذي جعل الشاعر ينعت هذه الحقيقة بـ "اخت ميدوزا". (وميدوزا في الاسطورة فتاة رائعة الجمال، غضبت عليها الآلهة، فجعلتها كلما نظرت إلى إنسان حولته إلى حَجَر)[4]وهو ما يعني الوقوع في الجانب السلبي من تجربة التصوف، التي لا تؤكد الذات بقدر ما تنفيها. لذلك وجدنا الشاعر يقسم في قصيدته هذه، المعنونة بـ " اخت ميدوزا " أن لا يقترب منها بعد اليوم.

اقسمت لا أركبُ زورقاً يبحر في العيون

---

(1) الديوان: ٣٦٧-٣٦٨.

(2) م.ن: ٣٦٨.

(3) التصوف البوذي والتحليل النفسي: ٨٥.

(4) الديوان، الهامش: ٣٨.

يرحل في الظنون

جريت مرة، ومرة

لكنني خسرت رحلتي

رجعت، لا رشدي معي ولا الجنون(١)

لقد جرب الشاعر مرات عدة، وكان يعود في كل مرة ليسقط في الفراغ والسلبية المطلقة، حيث لا عقل ولا حب (جنون)؛ لذلك كان لابد أن يبحث لنفسه عن مخرج من هذه الحالة. هذا المخرج هو ما تضمنته القصيدة في مقطعها الأخير، تحت عنوان جانبي، يحيل على الخروج المباشر والصريح من هذه الحالة:

خروج :

الحب أن نحيا، وليس الحب أن نموت

أمطارهُ تذيع نفسها

للزهر، للندى، للحجر الصموت

لنملةٍ عاشقةٍ

لسربِ عنكبوت

أشجاره تعيشُ في الشمس، وتهجُر البيوت

أنغامه ترفض قاعة الرعب

وترفض السكوت(٢)

إن عنوان المقطع يحيل على عملية الخروج من الحالة السلبية لتجربة التصوف، إذ يمضي الشاعر ليؤكد على الجانب الإيجابي لهذه التجربة، بأعتبارها تجربة "حب" موجه نحو الحياة والأحياء، وتواصل حميم معهم. ذلك هو التصوف بكل معارفه العرفانية السامية التي رمز إليها الشاعر –على عادة المتصوفة–، برمزية المطر الذي يقع على كل شيء، ويبعث الحياة في كل شيء.

ان المتصوفة الكُمل هم أولئك الذين لا يبحثون عن خلاصهم الذاتي في زوايا مغلقة ومظلمة، وإنما يخرجون إلى الحياة والأحياء في وضح النهار، يشاركون الناس همومهم وصراعَهم مع الحياة، ويتحدثون إليهم بصوت جهوريٍّ واضحٍ، لا لبسَ فيه ولا غموض، بلسان الهداية والإرشاد الصادق.

وهنا نكون أمام صورة (الإنسان الكامل) الذي مثلته شخصيات الأنبياء في جمعها بين المادي والروحي. هذه الشخصيات التي راح الشاعر يستحضر تجاربها في هذا المقطع من خلال نموذجي النبي سليمان عليه السلام، ومحمد صلى الله عليه وآله وسلم، فالنبي سليمان هو الذي

---

(١) الديوان، الهامش:٣٨٤.

(٢) م.ن: ٣٨٤،٣٨٥ .

جمع بين النبوة والملك المنقطع النظير، فكان يـ ُجَيِّشُ الجيوش، لا للاستيلاء والإفساد في الارض، وإنما لنشر كلمة الحق والعدل، التي تربط الناس بحقيقة الوجود الكلية المطلقة، ليعيشوا بسلام آمنين؛ فكان أنْ استجابت له جميع عناصر الحياة وقواها، وآزرته في دعوته: (الهدهد، النمل، الجن، الجبال، الريح، ... الخ).

ويلتقي مع النبي سليمان عليه السلام في ذلك النبي (محمد) صلى الله عليه وآله وسلم الذي خرج من كهوف مكة بعد فترة تأمل مناسبة، وبعد التلقي الأول للوحي –لينخرط في غمار الحياة، ويخوض فيها صراعاً مراً مع قوى الظلم والظلام، رافضاً كل الاغراءات التي قدمت له في سبيل تنازله عن كلمة الحق التي جاء بها، فكان أن آزرته أيضاً جميع قوى الحياة (العنكبوت، الحمامة، الصحراء، الشاه ... الخ).

وكذلك هو المتصوف الكامل، الذي يتصرف بهمته في جميع قوى الوجود وعناصره، ويخوض بها غمار الحياة في صراعه مع عوامل الشر والتدمير.

وقد رمز الشاعر إلى هؤلاء من كُمل الناس (المتصوفة) برمزية عرفانية متعارفة. هي رمزية الشجر. فالشجرة –بحسب ابن عربي– (هي الإنسان الكامل)[١] ذلك الإنسان الذي يتجذر في الأرض بقدر ما يمتد في السماء، يصارع عوامل الموت والجفاف بثبات وصدق وقوة قلب، وهنا نكون قد وصلنا إلى المرحلة الثانية من مراحل النزوع الصوفي في شعر الشاعر وهي مرحلة التصوف الثوري.

ثانياً: مرحلة التصوف الثوري:

وهذا النوع من الصوفية هو ما أسماه النقاد بالصوفية الملتزمة، أو الصوفية الثورية. فـ (حين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه وتبتعد عنه، فأنها تصبح بذلك فناً. تصبح شعراً إنها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع. وهي تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة)[٢].

ويرتبط تحول الشاعر إلى هذا النوع من الصوفية بتحوله إلى الواقعية التي ظهرت إثر الفراغ الذي سقطت فيه الرومانسية، والأفق المغلق الذي تركته الرمزية، فازدهرت في الشعر خاصة، بتأثير الفترة الناشطة للأيدلوجيات، وبفعل الاثر العقائدي لبعض الاحزاب القومية التي شددت التوكيد على الارض والبيئة في فترة كانت حافلة بالآمال والوعود، وزاخرة بالاحداث والتطورات وهي فترة السبعينات من القرن العشرين[٣].

---

[١] رسائل إبن عربي : ٤١٧.

[٢] اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: ٤١٤ .

[٣] حركية الابداع: ٥٤.

فكان من أهم إسهامات هذه الواقعية، أنها أنهت الطبيعة المجردة والمثالية، والطبيعة الذهنية التي تؤدي إلى فهم يوتوبي للإنسان في علاقاته بالآخر، فحولت الإنتماء من المحور اللغوي؛ الديني الماضوي إلى الانتماء إلى الأرض وإلى الفعل (الموقف) الإنساني، مهيئة بذلك لما سوف يأتي بعدها من اتجاهات ادبية قامت بِرد الاعتبار للمكان بأعتباره مكاناً محدد الهوية والملامح، وإلى الإنسان باعتباره إنساناً محدد الاوضاع والقضايا(١).

وهنا يتحول عكوف المثقف والفنان من عكوف على الذات في كهوف النبوة، بحثاً عن الحقيقة المطلقة في عالم الماوراء، إلى عكوف على الموضوع في عالم الواقع والأيدلوجيا بحثاً عن الحقيقة الموضوعية بمثل ذلك النزوع والاندفاع الحار والصادق، في محاولة لاستئناف الفاعلية والأنخراط في معركة التطور.

وقد برز هذا التحول في شعر المقالح ابتداءاً من مجموعته الرابعة (**هوامش يمانية على تغريبة ابن رزيق البغدادي**) التي كشفت قصائدها عن رؤية واقعية متقدمة، تنهض على دعامتي الصدق والالتزام التقدمي، الوطني، الإنساني. ويتجلىعنصر الصدق في الاخلاص للحقيقة؛ حقيقة الواقع الذي يتصدى الشاعر لتصويره وتطويره، سواءًبالنسبة لوطنه الصغير "اليمن" أو وطنه الكبير "العربي" أو العالم المترامي الاطراف. ويتحقق الالتزام من خلال زاوية النظر إلى الواقع والموقف منه، اللذين تحددا هنا بالوطنية والإنسانية من جهة، وبالروح النقدية والثورية من جهة اخرى وبالانحياز الكامل لقضية الإنسان والشعب، والاكثرية المضطهدة والمعذبة، والمناضلة في سبيل انعتاقها(٢) في أي مكان كانت تلك هي اهم ملامح الرؤية العامة لهذه المجموعة التي دشنت الواقعية الثورية في شعر الشاعر، بصورة واضحة، وواعية.

وقد ظلت هذه الرؤية تتنامى، وتتعمق مسيطرة وموجهة لمسار الشاعر الشعري منذ هذه المجموعة، وحتى جزء كبير من قصائد مجموعته السابعة (**الخروج من دوائر الساعة السليمانية**).

ولأن مثل هذه الرؤية تتخذ اتجاهات متعددة؛ سياسية واجتماعية، وطنية وإنسانية؛ فإنها (تعتمد على نوع من التصوف اساسه نشدان بعث جديد للإنسانية)(٣) من خلال فعل الثورة المتجدد الذي يقوم على التجاوز المستمر (فالثوري أو الشاعر يأخذ من المتصوف منهجيته في الرؤيا، وطريقة الكشف

---

(١) م، ن، الصفحة نفسها.

(٢) ينظر سيف، عبد الودود ، (هوامش يمانية . وغربة الوصول إلى الوطن المثالي الجديد) ضمن كتاب اضاءات نقدية، مرجع سابق:٦٩-٩٧.

(٣) النقد الادبي الحديث:٤٣٠.

والإشارة، دون أن يتقيد بأهدافه وغاياته، فهما يسيران في طريق واحد، ولكن كل منهما يصل إلى هدف مختلف تماماً عن هدف الآخر)[١].

وإذا كان نزوع الشاعر الصوفي قد ظل يتنفس في مجموعته الثالثة من خلال تجربتي الحزن والغربة، فقد استمر هذان المتنفسان كذلك في مجموعته الرابعة "هوامش يمانية" مع ملاحظة تحففهما كثيراً من معانيهما "الميتافيزيقية" ولو على المستوى الظاهري ليكتسبا معاني اخرى واقعية؛ فالحزن على سبيل المثال – يتطور هنا إلى ذلك الحزن الثوري الذي يغلي في النفوس ويحفر في القلوب والعقول جميعاً ، جراء مشاهدة الشاعر لملامح الواقع الكئيبة، وحقائقه الموجعة، التي تطالعه بها أوضاع وطنه الصغير والكبير، المرتبطة بالتخلف، وبالقهر السياسي والاجتماعي وبالاحباطات والخيبة في أوضاع العالم أجمع، بمفارقاتها وتناقضاتها، وبمجرى صراع الإنسان عموماً مع هذا الواقع المرير. فالاشتراكية والسلام، والسعادة والحرية التي هي قدر الإنسان، وملكوت الغد هي المطلق الذي لم يتحقق بعد إلا جزئياً ، أما التخلف والقهر والحرب والكراهية، والظلم، والحاجة فهي "حقيقة يومية" وهنا يكمن جذر معاناة الإنسان الوجودية في عصرنا[٢].

هذه المعاناة لتي يمضي الشاعر بتصويرها من خلال تجربتي السقوط والانتظار معانياً قلق الشوق وتباريحه إلى ذلك المطلق الغائب.وهنا ينظم الشوق ليصبح من الآن وصاعداً معلماً بارزاً من معالم النزوع الصوفي لدى الشاعر في هذه المرحلة، بعده شعوراً يلازم السعي للوصول إلى الضالة المنشودة والمفقودة التي قد تكون الوطن، أو قد تكون الثورة المنتظرة أوقد تكونهما معاً [٣].

إن الشوق هنا (هو اختيار باتجاه المستقبل، وهو لذلك فعل إرادة التعبير والثورة، انه قدر الشاعر ومجده، وإذ يجعل الشاعر اختيار الإنسان للتغيير شوقه، فمعنى هذا أنه يعطي للشوق معنى المصير والحياة. ومعناه أن يجعل من التغيير/ الثورة، فعل هذه الحياة، الفعل الذي لا يصدر عن العقل البارد أو الإرادة المحايدة بل الذي يشتعل به القلب رغبة، وينبض به عشقاً [٤] وهنا تتطابق حالة الصوفي مع حالة الشاعر الثوري (فحالة الضياع والغموض والحصار التي يستشعرها المتصوف أمام بوابة المستحيل، وهو يشتعل بالوجد تطابق حالة الشاعر الثوري الذي يحترق شوقاً أمام بوابة الثورة

---

[١] رؤوف، د. وفيق، شجرة الرماد: ١٠٨.

[٢] ينظر هوامش يمانية وغربة الوصول إلى الوطن المثالي الجديد، مرجع سابق: ١٠٠.

[٣] م،ن:١٠١.

[٤] العيد ، د. يمني "شعر المقالح مرجعيته وشعريته" ضمن كتاب "النص المفتوح": ١٥٠ .

المحاصرة)[١] مع ملاحظة ان الحصار هنا (لايعبر عن أشواق المستحيل بل عن أشواق الممكن الذي اصبح مستحيلاً)[٢].

ذلك ما نقرأه في هذا المقطع من قصيدة "هوامش يمانية على تغريبة ابن رزيق البغدادي" في قوله:

صنعاء طال انتظار الفجر واحترقتْ ... ـيوله ُ ، وبكى –حزناً– تضرُّعه

كلُّ العوانسِ في أحيائنا ولدتْ ... وأنتِ عانس حي طال مهجعه

ـيَّا احبلي جبلاً، هيا احبلى بطلاً ... ومن غزير دمانا سوف نرضعه

وليدنا القادم المحبوب كم ذهبت ... احلامنا تتملاه وتبدعه

فمالنا في منافي الشمس نطلبه ... كيف اختفى؟ أين ياصنعاء موقعه[٣]

ويظل الشاعر ممتلئًا بالحب لهذا الحلم، يتواجد فيه تواجداً روحياً برهافة حس، تذكرنا برهافة الحس البالغة التي اتسم بها المتصوفة جراء سماعهم، أو مشاهدتهم ما يثير مواجيدهم ويوقظ ارواحهم ويستثير فيها حنينها إلى الله[٤].

فما إن يسمع الشاعر الموال اليمني حتى يتواجد ويهتز من أعماقه لمدد الشوق الآتي من هذا الموال. ذلك ما أفصح عنه الشاعر في بعض أبيات من اغنيته المعنونة بـ(مواجيد مغترب) بقوله:

وتهزني في الليل اغنية ... عبر النجوم ترش في كبدي

(ياعين الا باعين) يشعلني ... موالها ويضج بالمدد[٥]

إن صوفية الشاعر تتجلى هنا في رغبته بإضافة بعد ميتافيزيقي لأشواق الثورة، الحلم وذلك من خلال استخدام بعض اصطلاحات الصوفية، وتمثل حالاتهم الوجدية العاشقة، التي ستظل في تصاعد مستمر باتجاه البحث عن لحظة التجلي والتوحد بالمعشوق (الثورة).

وهنا نصل إلى مجموعة الشاعر الخامسة المعنونة بـ (عودة وضاح اليمن) لتواجهنا بنزعة حلولوية واضحة.

---

[١] شجرة الرماد: ١٠٩–١١٠.

[٢] م.ن:١١٠.

[٣] الديوان : ٤٤١–٤٤٢.

[٤] الشعر الصوفي: ١٨٢.

[٥] الديوان: ٤٥٨.

ففي معظم قصائد هذه المجموعة، نجد الشاعر يحل في اليمن كلها بترابها وتراثها. ويرتدى حضارتها ويتطلع بعيونها نحو مملكة الإنسان الكبرى محدداً هويته: عربية، ديمقراطية، مناضلة، وتتبدى هذه الحلولية المبدعة من القصيدة الاولى عودة اوضاح اليمن[١]، التي يفتتحها بقوله:

انا انت وضاح. يا شعر وضاح.

يا قلبه القروي اليماني المعلق فوق الارض[٢].

وبصورة اكبر تتضح هذه النزعة في قصيدة (اليمن الحضورالغياب) فقد تأسست هذه القصيدة كما هو واضح من عنوانها على جدلية "الحضور/ الغياب" وهي الجدلية التي تلخص جوهر الموقف الصوفي وتتأسس عليها تجربته المتوترة التي تجاهد في تحقيق التواصل بين طرفيها والغاء مسافة التوتر ولو إلى حين، وعلى صعيد وجداني صرف نقرأ ذلك في قوله:

في لساني: يمن

في ضميري: يمن

تحت جلدي تعيش اليمن

خلفَ جفني تنام وتصحو اليمن

صرت لا أعرف الفرق ما بيننا

أيُّنا يا بلادي يكون اليمن[٣]؟

إن هذا التوحد الحلولي. لا يمكن إنجازه الا من خلال طاقة شوقية هائلة، وحب أصيل في أعماق الشاعر تجاه وطنه. فهذا الحب هو وحده القادر على تمكين الشاعر من ممارسة الحضور في واقع الغياب بصورة يقينية وفاعلة دلل الشاعر على فاعليتها بقوله:

حين تبكين اسقطُ دمعاً على راحةِ الحزن

يحملني الحزنُ شارةَ حبٍ

يسافُر بي لعصورِ الكآبة والألمِ السرمدي

فأعود اليك على زورق من شجنْ[٤]

إن العودة هنا هي عودة روحية توسل الشاعر لإنجازها آليةَ الحلول الصوفي. فقد تمت على "زورق من شجن". والشجن لا يحيل هنا الا على النزوع الصوفي الكامن في أعماقه.

---

[١] كمال الدين، خليل، "وضاح اليمن". مقالة نقدية ضمن "كتاب النص المفتوح"، ص ١٥٨ .

[٢] الديوان: ٥٣٥.

[٣] م، ن : ٦٠٦

[٤] م، ن: ٦٠٦.

وتتمازج هذه النزعة الحلولية مع نزعة الشاعر الإنسانية فهو لا يتوحد مع وطنه "اليمن" ولا وطنه العربي وحسب وإنما مع كل وطن يعاني القهر والاستلاب، ويناضل من أجل حريته وكرامته ضد أعداء الإنسانية. فحينما ينفتح على قضية العرب في فلسطين ينفتح على قضية شعب "سنتياغو" وظلامها المؤقت، مسجلاً بذلك إنسانية الشاعر العربي الديمقراطي المنفتح على العالم بأسره.

وهذا الانفتاح ليس تضامنياً (بل هو الالتحام والحلولية؛ فمحنة "تشيلي" هي محنة "فلسطين"، ونيكارغوا[1]، والعدو واحد عند كل شعوب العالم، إنه ثالوث الإمبريالية والصهيونية والرجعية: يقول الشاعر:

سنتياجو

أعذريني... رجلاي في القيد، والطرقات محاصرة بالجنود

و"نفط" الجزيرة يشرب صوتي

يبعثره في الفضاء دخاناً

يصادر عشقي

آه لو كان لي طاقة الشمس

كنت اشتعلت واشعلته

وخبزت على ناره قرص شعب من الفقراء،

الجياع،

العراة.

وجئتك يا درة القارة الضائعة [2]

ان هذا الانفتاح من شأنه أن يعمق إحساس الشاعر بالمأساة، التي لم تعد مأساة الذات وحدها أو مأساة الجماعة أو الأمة التي تنتمي إليها بل مأساة الإنسانية بعامة. وإنها مأساة وجود قبل أي شيء آخر[3] فالإنسان هو الإنسان في أي مكان وفي أي زمان ووحدة الإنسان تحيل على وحدة المعاناة. والعكس صحيح. لذا كان لابد من التواصل الذي يتعدى التعاطف إلى الحلول والتوحد، عبر عاطفة الحب المطلقة وهو مالا يمكن تحقيقه إلا عبر منهجية الرؤيا الصوفية، والإيمان بحقائقها المقررة من مثل (الإيمان بوحدة الوجود، وبوحدة الحضارات وبوحدة الجهد القومي والإنساني المشترك)[4].

وفي هذا السياق تواجهنا المجموعة السادسة للشاعر "الكتابة بسيف التأثر علي بن الفضل" الذي يحاول من خلالها تحقيق رؤيا "المدينة الفاضلة" عبر الثورة المسلحة.

---

(1) وضاح اليمن، النص المفتوح:١٦٤.

(2) الديوان: ٥٩٥.

(3) الذات الشاعرة :٣٦

(4) شجرة الرماد : ١٠٨.

وحتى لا تتحول الثورة إلى مجزرة تسيل فيها الدماء من أجل الدماء كان لابد أن تنطلق الثورة نفسها من الأيمان بقيمة الإنسان مطلق الإنسان، ومن الحب المطلق له وهنا تأتي وظيفة الحب الصوفي المطلق الذي يهيب به الشاعر في معظم قصائد هذا الديوان وخصوصاً في قصيدة "تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر" بان يجعل منه ديناً له وعقيدة لثورته يعصمها من الأنزلاق في صراعات دموية عابثة تقوم على أساس من القيمة العنصرية، والتعصب الضيق.

ففي هذه القصيدة يمارس الشاعر تحولاته عبر الأزمنة العربية الحية، يحاول إشعالها ليواجه بها الزمن الامبريالي الغربي. ومن زمن إلى زمن لا يستقر له مقام حتى يصل إلى الزمن الصوفي ليكون هذا الزمن بآقه وأبعاده الإنسانية ملاذاً آمناً وغنياً، يحلق الشاعر فيه، ممارساً طقوس التوحد ومراسيم العشق والحب المطلقين بطريقة تحقق له ذاته وتمنحه هويته النضالية الصادقة، وتمكنه من محاولة صياغة لغة الحوار المناسبة مع الآخر بأطرافه المختلفة.

فيبدأ مع "الآخر"-الغربي- الذي لا يجد عنده ما يناسب هويته الشرقية الروحية التي تنفتح على الأشياء وتتماهي معها بحب، لذلك وجدناه في مقطع آخر يتحول عن هذا "الآخر" الغربي إلى "الآخر" الشرقي فينفتح عليه ويتماهى معه تماهياً صوفيًا كاملاً .

ففي المقطع الأول تقرأ:

قتلتني القصائد، علقني الشعر تحت عيون النخيل،
بلا كفن، من يغطي عظامي عن النمل؟ عن نظرات
التماسيح؟ من يرتدي شجني؟ قيل لي سوف تطلع
شَمسك من معرب الشمس، كان دمي نازفاً
فاغتسلت به، وتسللتُ ليلاً إلى الغرب حيث ولدت
"بمرسيهْ"، جئت مع "العربي" كان مدخلنا واحداً
واسمنا واحداً ديننا الحب، في صورتي صورةُ الناس،
والناس في صورتي. جسدي مغرق في التواصل، يزرعني
الحب عشباً على كل خارطةٍ وعصافيرَ عاشقةً لاتكف
عن البوح:
(لقد صار قلبي قابلاً كل صورة
فمرعًى لغزلانٍ ودير الرهبان
وبيتُ لا وثانٍ وكعبةُ طائفٍ
والواحُ توراةٍ ومصحف قرآنِ
أدين بدين الحب أنَّ ى توجهت

ركائبه فالحب ديني وايماني)

كان صوتي نشازاً بمملكة الليل ... في وطن الحقد، حاولت
كسر الجدار الذي يفصل الشمس والناس عن ملكوت
المحبة، لكنهم أحرقوا لغتي، أحرقوا جسد الحب، لم يبق
لي – للنهار – سرير بهذا المكان من الارض، ابحرت
في سفن الصمت مختفياً في رمادى[١]

إن الشاعر يلتحم بالتجربة الصوفية في أبعد وأرقى حدودها وأنضج تجلياتها، لاسيما تجلياتها الفلسفية التي اكتملت مع "ابن عربي"وخصوصاً في ابياته تلك التي اثارت –ولاتزال –جدلاً وسعاً في الأوساط الفكرية والدينية؛ لما تطرحه من مفاهيم وقضايا صوفية وفلسفية حرجة، تتصل بوحدة الوجود التي بنى عليها دين الحب.

والشاعر إذ يقوم بإنجاز هذا التناص المباشر مع هذه الأبيات فانه يكشف عن وعيه بالمواقف، والرؤى والدلالات التي تطرحها هذه الأبيات وعن رغبة أكيدة في تمثلها والتماهي معها. يؤكد ذلك قيام الشاعر بإعادة إنتاج هذا النص بكل ما ينطوي عليه من رؤىً ودلالاتٍ و"تصورات" وينبني عليه من مواقف وقناعات، وذلك في مقطع تالٍ لهذا المقطع قال فيه:

كان العناء العظيم يطارد كل الرفاق،
إلى أين أمضي؟ إلى الشرق من آسيا
–للجنوب من الشرق – ما أكبر الناس
ما أصغر الكون في مطلع الشمس؟ تقترب الكف من ماء عرش الإله
تكاد تلامسه.. صار حزني قريباً من الله، يلعب في حجره
يتنقل ما بين أشجاره يتوحد فيه صلاة، وعنفا، حياة وموتا،
وفي نوره طاف قلبي بكل المعابد. طال ارتحال دمي.
في بساط من الذكر مندلق عن دفوف
الدراويش. في صوت "بوذا" أطيُر، ومن حول
نار المجوس مع الوثنيين صليتُ، غنيتُ، واغتسلتْ
نأرحبي بماء البراءة في "الكنج". باركني كل رب هناك.
تفتح قلبي لَيدخله ُ الزهُر، والطيُر، والوحشُ
والحشراتُ التي يفزع الغابُ منها، ابحث لكل السيوف،
لكل السكاكين صدري فلم تستطيع لا السيوف

---

[١] ديوان الكتابة بسيف الثائر على ابن الفضل : ٧١ ، ٧٢ .

ولا ضامئات السكاكين سفك دمي .

وهنا حين عادت مع الريح رأسي إلى وطني

قطعوها بسيف من الحقد[١]

وهكذا يعيد الشاعر إنتاج نص "أبن عربي" في سياق مكاني آخر من القصيدة ذاتها، بصورة أتاحت له التماهي مع مضامينه الفكرية والمعرفية والوجدانية.

إن ارتباط التناص هنا بموضوع الإنتاجية الشعرية، والمعرفية قد أحالنا على ديناميكية كامنة في القصيدة، تطرح مشكلات سياسية واجتماعية، وثقافية، وأيدلوجية تحاول صياغة تصورات تطمح إلى تغيير الواقع، ومقارعة السلطة بواسطة تغيير وعي الجماهير وإعادة بنائه بناءاً سليماً تحدد فيه مسألة الانتماء وملامح الهوية بصورة صحيحة، وغير مشوهة، تضمن للانا سلامة التواصل مع الآخر المحلي والقومي والإنساني من خلال رؤيا صوفية متقدمة.

وعليه فان صوفية الشاعر لا تتعدى حدود التوظيف الأيدلوجي والسياسي المحض. اذ تأتي في سياق البحث عن معطيات فكرية جديدة، وشكل مغاير من أشكال المجاوزة الاجتماعية، والسياسية والفكرية، تضع في أولوياتها اعادة صياغة علاقة الأنا بالآخر من خلال إعادة إنتاج الوعي بهذه (الأنا) وبـ (الآخر)أيضاً .

فتصوف الشاعر هنا وظيفة وليس غاية. جاء ليمنح رؤيا الثورة الاستنارة الفكرية والبعد الإنساني. وهذا هو البعد الأول من أبعاد الوظيفية الأيدلوجية اما البعد الثاني فيتجه نحو عنصر الصدق في تلك الرؤيا، الذي يتمثل كما اشرنا في الإخلاص لحقيقة الواقع الذي يراد تغييره. ذلك أن التصوف بمفهومه الشمولي الإيجابي ليس إلا دعوة إلى الاخلاص في القول والعمل والتوحيد بينها، فنحن نقرأ في مخاطبة النفري مثلاً قوله: (وقال لي: العِلُم حرف لا يعربه إلا العمل، والعمل حرف لا يعربه إلا الاخلاص، والاخلاص حرف لا يعربه إلا الصبر، والصبر حرف لا يعربه إلا التسليم)[٢].

فالنفري يؤكد في هذا النص ، كما اكد غيره من جمهور المتصوفة ضرورة التلازم بين العلم والعمل، والإخلاص في كليهما. وهذا – كما لاحظ المقالح – (نهج من التصوف يقترب من توحيد العلم بالعمل، وليس في حيز الدلالة القولية وحسب، وانما في حيز الواقع كذلك)[٣]

كما لاحظ ايضاً : (ان التلازم بين العلم والعمل في هذه النصوص يأخذ معناه التوحيدي من الإشارة إلى التلازم بين الحرف ومعناه، أو بين الألفاظ ودلالتها)[٤].

---

[١] ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل : ٧٤ ، ٧٥.

[٢] النفري، المواقف والمخاطبات: ٣٧.

[٣] المقالح ، في ظلال الصوفية، م/ درسات يمنية عدد ٥٩ لسنة ١٩٩٨ : ١٤

[٤]م، ن: ١٤ .

وهنا تتكامل الوظيفة الايدلوجية، وتلتقي مع الوظيفة الجمالية في موقف الصوفية الملتزمة. اذ يزاوج الشاعر بين الفن والالتزام جامعاً بين منطق الشعر ومنطق التصوف. فكلٌ من التجربتين الشعرية والصوفية، تتحولان عند المبدعين الحقيقيين من شعراء الصوفية إلى نوع عميق من الوحدة بين الموقف والتعبير [1].

وهذه الوحدة تتأسس بدورها على وحدة اخرى (ينصهر فيها الفكر والشعور ويتضامان في نسيج متلاحم، بحيث يؤول الشعور إلى فكر والفكر إلى شعور. وبعبارة اخرى نقول اننا في التصوف وفي الفن على السواء نشعر بأفكارنا، ونفكر بمشاعرنا[2].

وهنا فقط يتحقق الإخلاص، والصدق في الالتزام لذلك وجدنا الشاعر يتحول برأسه المقطوع إلى مدينة الشعراء. وذلك في قصيدة بعنوان **(دخول راس الحسين إلى مدينة الشعراء):**

كم مدنٍ خائنةٍ للجوعْ
وأخرى لليل
استوطنها الرأسُ المقطوع
كم خارطةٍ للشمس استلهمها درباً وسريراً
زيتاً ... مصباحاً
وأخيراً صار الشعر مدينَتَهُ
في الكلمات يسافر نحو الشرق
يسأل عن غانية في لون الشمسْ
في شبق البحْر
عانقها يوماً في مدخل أبواب الصحراء
فاحترقت عيناه
انفصل الرأس عن الجسد العاشق[3]

لقد ذهب الشاعر في هذه القصيدة، يصور الواقع الراهن وما فيه من خداع ومكر وتآمر على الصادقين المخلصين، وإقصائهم عن المشاركة في صياغة الواقع وإعادة صياغته هذا الإقصاء الذي عبر عنه الشاعر في الصورة الكنائية في السطر الأخير، من خلال (انفصال الرأس عن الجسد) هذا الرأس لذي راح يستوطن الشعر محاولاً من خلال الكلمة الشاعرة تحقيق وجوده المثالي وفق العقيدة (الايدلوجية) التي يؤمن بها، بعد أن عجز عن تحقيق هذا الوجود في أرض الواقع؛ واقع الكراهية

---

(1) المقالح ، في ظلال الصوفية: ١٩.

(2) م، ن: ١٨.

(3) ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل : ٨٢.

والحقـد والتـآمر الـدنيء، ومـن هنـا سـيتوفر للكلمـات عنـد المقـالح وجودٌ كاملٌ وحي لكنه يرتبط أولاً وأخيراً بالإنسان. فلا تجنح الكلمات إلى الوجود التجريدي بل تظلُ مرتبطة بواقع الوجود الموضوعي.

إن تحول الشاعر بفكره إلى واقع الكلمة الشاعرة ليس هروباً أو نتيجة يأس وإحباط، وإنما نتيجة وعي بأهمية الكلمة الشاعرة ودورها المقاتل في معركة المصير، وفي خلق اليقين الثوري المخلص، إذْ أنَّ الشاعر سيمنح كغيره من شعراء الالتزام -هذه الكلمة بعداً ثورياً وأيدلوجياً مهماً (فلم تعد تشير إلى الانتماء إلى عالم موسيقى أو تصويري وجداني فحسب، إنما هي إشارة إلى حقيقة اساسية؛ إلى مجموعة المبادئ والقيم التي يحارب الشاعر والمجتمع من اجل تحقيقها[١]).

فالكلمة الشاعرة في هذا المفهوم هي الكلمة الحرة، الكريمة، النزيهة الصادقة والمخلصة هي الكلمة الواعية والكلمة الكاشفة[٢] وبهذا المعنى تلتقي مع الكلمة الصوفية، (فلقد أعطي التصوف الكلمة بعداً دينياً أمدها بلضوء، وجعلها مرادفة للأمانة، أو بعبارة أخرى جعلها أمانة لا تنقال الاّ في مكانها، ولاتنطقها الحنجرة الصدئة، أو يكتبها القلم المشلول ولهذا صار للكلمة المعجونة بماء التصوف لون وطعم ورائحة)[٣] وهذه الأهمية العالية للكلمة الصوفية هي التي جعلت الشعراء المعاصرين ينظرون إليها بإعجاب شديد ويتمثلونها في تجاربهم الشعرية الملتزمة. ويتحدثون دائماً عن معاناتهم الشبيهة بمعاناة المتصوفة، في البحث عنها، وفي محاولة اقامة بناء متكامل من القيم عن طريقها، وعن رغبتهم في ان تصبح التجسيم الحي لجوهر وجودنا)[٤] ذلك ما نجده بالنسبة للمقالح في قصيدته (البيان الاول للعائد من ثورة الزنج) التي نقرأ فيها قوله:

احترفت الغناءَ الحزين
وغنيتُ للوطن المستباحِ الدماء
نشرتُ جراحَ الجماهير في رئتي
من عظام الشهيد جعلتُ المزامير
فاشتعلَتْ في عروق النهار الأغاني
وها أنذا أكتب اللغة المستقيمة
أطلع من لغة "الزنج" من قبر "حمدان"
في لغتي أعجنُ الارضَ

---

(١) الشعر العربي المعاصر : ٤٠٨.

(٢) م.ن:٤٠٨-٤٠٩.

(٣) المقالح، في ظلال الصوفية . م/ دراسات يمنية مصدر سابق: ١٦.

(٤) ينظر:الشعر العربي المعاصر: ٤٠٩.

أنشرها كعكةً للملايين
للطفلِ في ثديها مثلما لأبيه
وللصقر ماللحمامْ
وللسيف ما للزهورْ
ادخلوا اجنتي مطمئنين يافقراء الشمال
اخلعوا جوعكم عند بابي
هنا أول الحلم.
وجه المسافات يدنو
ويقترب النبع
في زمن العشق يختلطُ الماء والنار
والشمسُ والارضُ
تتحد الكائنات
تكون فصول التجلي
ويأتي زمان الحلول[١]

إن اللغة في مثل هذا الشعر تتحول إلى كيمياء أرضية، إلى عجين وكعكة وخبز يوزعها الشاعر لملايين الجياع فالكلمة هنا لم تعد مجرد لفظ، وجرس موسيقي، وانما صارت موقفاً وجودياً ملتزماً ينفتح بهويته الاشتراكية- القائمة على مفهوم (الأممية والعدالة الاجتماعية)- على فصول الزمن الصوفي الُموحِدْ، لا لنوع الإنسان فحسب وانما لجميع الكائنات رغم قيمها العنصرية المتناقضة تناقضاً لايمكن تجاوزه الا عبر الموقف الصوفي الموحد .

وهنا تتكامل وظائف الصوفية الملتزمة حيث يتعانق الفن والإلتزام " العقيدة " ويلتحمان في بينة موحدة تنجزها الكلمة الشاعرة التي تتحول- بفعل منطق الالتزام- إلى فعل ممارسة خلاقة . وهي مهما حاولت الارتفاع والتحليق بعيداً عن منطق الواقع فإنها تظل تحمل جرثومة هذا الواقع التي تعمل فيها وتتكاثر إلى الحد للتي قد يصيبها احياناً بالجفاف والسطحية فلا تعكس إلاّ الوجه السياسي الكامن فيها لذلك كان لا بد من المجاهدة والمكابدة الداخلية من أجل الوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان وحلول وحضور تجربته في العالم .والاشياء حضوراً يجعل من التجربة جزء من الثورة نفسها وليس جزء من فعل ممارستها [٢] وهذا يعني ضرورة انفتاح التجربة على رؤية شعرية حلمية واعية ولا واعية ممكن الشاعر من رؤية الواقع الكائن والواقع الممكن، ومن اختراق حجاب الزمن الآتي إلى الزمن المستقبل بصورة وْجِدية

---

(١) الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل : ٩٩-١٠٠.

(٢) شجرة الرماد: ١٠٨-١٠٩.

تعيد لـه دوره القديم؛ دور النبوة الكاشفة والمغيرة، وتكفل لـه تحقيق رسالته لابمنطق الخطابة ولغة الشعار المفكرنة، وانما بمنطقه الشعري الخاص .

وهنا يكون من الضروري التوجه نحو مناطق التخوم ومدن الكشف الصوفي . فهنالك فقط يكون الشعر النابض بالكون والمحمل بالرؤيا. الرؤيا التي تنفتح على الزمان المطلق والمكان المطلق باعتبارهما زمكان الحلم والمثال المأمول الذي يتبرعم في رحم المستقبل في صورة تجليات متجددة وغير متناهية (اذ أن كل واقع تتجاوزه يوصلنا إلى واقع أغنى وأسمى وهذا هو ما يعطي الكشوف الشعرية حدتها وفرادتها.)[1] ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع مع الحلم في جدلية مستمرة تعتمد بنية التجلي والحلول.

لذلك وجدنا المقالح هنا يهيب بعشقه الصوفي الكامن طالباً منه ان ينقذه من محدودية رؤيا الوجود المادي، ومن نثرية وقائع الواقع الموضوعي الفجة، وقيمهِ العنصرية المتآكلة فيقول:

الشجن الاسود في حانات الليل كتابٌ للرفض
نتعلُم منه الشعَر
تغادُر فيهِ العالم
يا شجني
يا هذا الشجر النابت في أوديةِ القلب
أسقيكَ دمي
فلتفتح بالكلمات جدار السجن
ولتجعلني من رواد مدينة أهل الكشف
اجعلني نخلةَ حبٍ في مدنِ الشعر
وفانوساً في اقطار الكلمات الخضراء[2]

إن المقالح يكشف في هذا النص عن إدراك عميق المدى للتجاوب بين المستوى الشعري، والمستوى الصوفي، هذا التجاوب الذي وجدناه يؤكد عليه في اكثر من مكان في شعره ونثره. فهو يرى (أن الدهشة والرغبة في كشف الحجاب عن المجهول. هي شرط شعري تجمع بين الصوفي والشاعر وتجعلهما يعانيان من لحظات وعي ولا وعي متشابهة)[3] بل ويذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أنه ربما

---

[1] شجرة الرماد: ١٠٨-١٠٩.

[2] الكتابة بسيف الثائر على الفضل : ٨٤ ، ٨٥

[3] المقالح، في ظلال الصوفية، م/ درسات يمنية مرجع سابق :١٩.

استطاعت كلمة الصوفي أن تعطي المعنى عن الشاعر اكثر من كلمة الشاعر نفسها .فالصوفي هو الشعر وهو الاحتراق ينال الرمز ولهب الحنين إلى المجهول المعلوم، والمعلوم المجهول)[1].

إن هذا الإدراك ليس بمستغرب على شاعر وجدناه يعرف الشعر –ومنذ وقت مبكر– هذا التعريف الصوفي، الذي نقرأه في مقدمة أعماله الكاملة في قوله : (إن الشعر روئ لعالم جديد ومحاولة للنفاذ خلال الحلم، مما هو كائن إلى ما ينبغي ان يكون ليس في عالم الواقع المادي وحسب، بل في عالم الحلم نفسه، أي في العالم الشعري حيث نحلم بلغة جديدة غير مسكونة وينابيع لم تطرق بعد)[2].

وإذا كان مفهوم الشعر لدى المقالح على هذا النحو فإنه سيكون لا محالة من أكثر الشعراء المعاصرين إدراكاً لما بينه وبين التصوف من علاقة وذلك ما كان بالفعل، وأكده لنا الشاعر ذاته في سياق إجابته عن سؤال الباحث له حول علاقته بالتصوف ومتى بدأت؟ فقد جاء في إجابته (أما متى بدأت هذه العلاقة . فالصحيح أنها تعود إلى بداية محاولاتي الشعرية فقد اكتشفت أن الشعر لا يأتي عن طريق التأمل العقلي كالنثر، وإنما عن طريق الحدوس، والحدوس وسيلة الصوفية إلى التفسير والإجهاد الروحي[3]) ومع ان الشاعر قد أعاد إدراكه واكتشافه لما بين الشعر والتصوف من علاقة إلى بداياته الشعرية فان الباحث يؤكد بان استفادته من هذا الإدراك على صعيد كتابته الإبداعية لم يتم بصورة صحيحة وكاملة، إلا منذ ديوانه الخامس (عودة وضاح اليمن)؛ (إذْ أصبح يتعامل ابتداءاً من هذا الديوان مع تجاربه من داخلها؛ يغوص فيها إلى الأعماق، ثم يأخذ من داخلها ينقل حركة الداخل كما يراها في تشكلها وصيرورتها؛ أي أن وظيفته كشاعر قد تغيرت تماماً .. فبدل أن كان ينقل لنا في السابق إحساسه أو انطباعه عن هذه الفكرة أو تلك من واقع ما يمليه عليه إحساس المناسبة، أو رؤيته الخارجية للاشياء من على بعد اصبح يتلبس هذه الاشياء، ثم ينفذ إلى روحها، ثم يعبر عنها من واقع اتحاده بها كما لو كان جزءاً منها أو كانت جزءاً منه لا فرق)[4] .

ويبدو ان الزبيري هو الذي قاد الشاعر إلى هذا الاكتشاف المبكر. بل ان ذلك مايؤكده الشاعر نفسه. ففي احد مقاطع قصيدته (من حوليات الحزن الكبير) التي قالها لمناسبة الذكرى العاشرة لوفات الزبيري. نقرأ هذا التأكيد في احد مقاطعها الذي يتأسطر فيه الزبيري اسطره صوفية فيتحول إلى ذلك الوالي الذي يظهر لمريده فيلبسه طاقية الخفاء دالاً أياه على طريق مدن العشق والخلق البعيدة ذلك ما نقرأه في قوله:

---

[1] المقالح: ١٩.

[2] الديوان المقدمة :٨.

[3] ينظر الملاحق : مقابلة رقم (١) ملحق (١).

[4] المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية، النص المفتوح:٢٤.

في دمي أسمع صوت الموت قادماً
لكنني آراه –ذلك الذي مضى ولم يعد–
ألمس كفه،
هاهو ذا يلبسني في ساعة الاشجان بردة الشعر،
يقول لي :
هذا هو الشعر انطلق على مهرته، ارتحل إلى عوالم
الخلق البعيدة المدى، لن يدركوك، وهناك
حيث لاعين رأت، ولا .... الحزن يغدو فرحاً
والليل خندقاً يخفى جنود الشمس ..
جسراً يعبرونه إلى النهار(١)

إن الشاعر يؤكد في هذا المقطع أبوة الزبيري الروحية له في مجال الشعر خصوصاً في نزعته الروحية، تلك النزعة التي كان الزبيري قد اشترط ضرورة وجودها لدى جيل الثورة المخضرمين الذين نذروا حياتهم لمقاومة ركام التخلف الذي تركه واقع ما قبل الثورة. ففي مقدمة ديوانه " ثورة الشعر " راح يحدد لرؤيا جيل الثورة ثلاثة أمور أساسية، لابد أن يلتزم بها، كي يستطيع أن ينهض بعبء التغيير والتنوير المطلوبين.

فكان من أهم هذه الامور: (أن تكون عنده نزعة روحية ترتفع به فوق مستوى أهوائه الذاتية، ومنافعه المادية وتكون هذه النزعة بالنسبة اليه كمحطة للفضاء التي يراد لها أن تكون مرحلة بين الأرض والقمر... فرغم أنها تنتمي إلى الأرض ونواميسها عموماً، وتضحى في سبيلها، فإنها تتسامى إلى فوق مستويات حياتها الروتينية الجامدة، كما هي لاتنحدر إلى جاذبية القمر ، وإن كانت تدنو منها، وتراها كما لايراها أهل الارض، وبغير مثل هذا التسامي لايستطيع الجيل المخضرم أن يقاوم عوامل الضغط الهائلة)(٢) .

ولعل اهم ما يلاحظ في هذا النص تأكيد الزبيري على الوظيفة الخلقية التي وجدناها تسير جنباً إلى جنب مع الوظيفة الجمالية والوظيفية الايدلوجية في هذه المرحلة من مراحل النزوع الصوفي لدى المقالح .

بل إن الاهم من ذلك هو إلحاح الزبيري على ضرورة التوازن بين جانبي هذه النزعة؛ الذاتي والموضوعي. الارضي والسماوي. وهو التوازن الذي لم يستطع المقالح تحقيقه حتى الآن.

---

(١) الديوان: ٦١٩.

(٢) ثورة الشعر، المقدمة: ١٤.

فإذا كان قد وقع في المرحلة السابقة (مرحلة البحث والتحري) أسيراً للجانب الذاتي من هذه النزعة، فلم ير إلا الجانب السلبي للتصوف؛ فانه قد عاد هنا ليقع في قبضة الجانب الموضوعي لها، لتكون النتيجة في كلا الحالين متشابهة . وهي الشعور بالتحجر والموت وفقدان نعمة الحياة وهدأة اليقين .

لقد التحم الشاعر بالواقع الموضوعي التحاماً قوياً مستخدماً نزوعه الصوفي في إنجاز هذا الالتحام بتلك الصورة الحلولية الاتحادية التي وان أعطته الكثير على الصعيد الفني وعلى الصعيد الفكري (الأيدلوجي) فإنها لم تمنحه شيئاً على الصعيد الروحي. بل ان عطاءها هناك كان يتم على حساب رغبات الروح وأشواقه الميتافيزيقية هنا في الداخل .

لذلك كان لابد أن تأتي على الشاعر مرحلةُ أخرى يتبرم فيها بهذا الالتحام والتوحد الجمعي، وينزع فيها منزعاً ذاتياً يعيد من خلاله ما تهدم من جدران الذات. وما تآكل من أشواق الروح. هذه المرحلة هي ما ستتناولها الدراسة في المبحث الثاني من هذا الفصل.

المبحث الثانـي
مرحلة التحقق التجريبـي

وهي المرحلة التي عاد الشاعر فيها إلى البحث عن حقيقة الوجود المتعالية، وإلى محاولة التحقق منها وبها، عبر تجربة الفناء (الموت الصوفي).

وتأتي هذه المرحلة عقب سقوط العقائدية، وهيمنة السلطة على اتجاهات حركة الفنان المبدع، الذي (راح يبتر حبل السرة الذي أوثقه إلى كل من السلطة والعقائدية، ويركض في الشارع باحثاً عن حريته الحقيقة، في إيقاع جسد الطبيعة السحري، وفي لغزية الوجود وسحر العالم الماورائي[١]. وذلك بعد أن عجزت المشاريع الأيدلوجية الكبرى؛ (مشاريع التقدم، والديمقراطية، والاشتراكية، والقومية...الخ) أن تقدم له ذلك، بل إن هذه المشاريع التي أزاحت الإله، وانتزعت سلطته الروحية، هي التي قتلت الإنسان بعد أن خدعته ودعته إلى وليمة قتل الإله، وبدلاً من أن تقدم له الحرية قدمت له (الأيدلوجيا) وربطته من الناحيتين المادية، والفكرية بمؤسساتها (البوليتارية) القمعية[٢].

هذا إلى جانب أن معظم هذه المشاريع الأيدلوجية (كانت قد قصرت التقدم على الماديات، وجعلته يتم خارج النفس البشرية، في التراكم الكمي والحركة الميكانيكية، محولةً الإنسان إلى محض أداة أو سلعة)[٣].

وقد ظلَ هذا التحول يسير في تصاعد مستمر مواكباً تنامي سيطرة الزمن الرأسمالي الغربي بأخلاقيتهِ التجارية، وبثقافته البرجماتية، التي انعكست فلسفتها النفعية القاسية على الحياة والناس، متعدية كل القيم التي بدأت في الغروب أو كادت.

لقد أحسَ الفنان بخيبة أمل شديدة إزاء هذا الواقع المادي الصارم، الذي راح يسحق حريته، وتطلعه دون رحمة، لذلك كلن لابد أن يرتفع صوته عالياً، مطالباً بضرورة العودة إلى التمسك بالقيم الروحية والأخلاقية، في مواجهة مادية الواقع وصرامته، وبالعودة إلى البساطة والتلقائية، وحميمية العلاقات الإنسانية، والخروج من عكر العقائدية وصراع القضايا الكبرى، (لتتم النقلة من الأيدلوجي السلطوي إلى الشخصي الحميم حيناً، والميتافيزيقي التأملي حيناً أخر) [٤]. لدى معظم شعراء الحداثة المعاصرين.

ويأتي المقالح وهو واحد من أبرز الشعراء، الذين كانوا قد غاروا في آبار العقائدية والأيدلوجية دهراً ليلتقي مع غيره من الشعراء، في بحثهم عن البساطة والعفوية، وعن مخرج من مأزق الأيدلوجيات،

---

[١] ينظر أبو ديب، كمال، التجربة الشخصية في نقائها البلوري، ضمن كتاب (النص المفتوح): ١٢٤،١٢٥.

[٢] الحداثة عبر التاريخ: ٢٦١.

[٣] م،ن: ٢٧٥.

[٤] التجربة الشخصية في نقائها البلوري، مرجع سابق: ١٢٦.

التي ظلت تَشُدهم إلى الواقع اليومي الآني، مستهلكة طاقاتهم وحيويتهم، في إدارة صراعات عقائدية لم تثمر لهم شيئاً سوى المزيد من التفتت والاقتتال.

فقد ظلَ المقالح في دواوينه السابقة، واقعياً ملتزماً بالواقعية الاشتراكية، بل ووصلَ التزامه حدَّ الإسراف، لاسيما في ديوان (الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل).

وكما هو معروف فإن الواقعية الاشتراكية تقف بصاحبها عند حدود كل ما هو مادي، وحسي، وتدير قضايا الإنسان حول المحور الاقتصادي، والصراع الطبقي، فتقيد الفنان بالحس الكئيب الثقيل المشدود إلى الأرض، وبالشعور العميق بالقهر المادي المتسلط، وبحتمية الجدل المادي التي تحكمه من خارج ذاته، وتسد منافذ نوازعه الماورائية، وحسه الباطني وتجرده عن تطلعاته، وأشواقه الروحية الكامنة[١]. لذاك فلا غرابة أن تجد الشاعر هنا – وهو صاحب الفطرة والطبيعة الصوفية – قد ضاق بهذه الواقعية وذلك الالتزام الصارم، وذهب يبحث عن فضاء رؤيوي آخر، يفتح له دروباً وآفاقاً شعرية جديدة، تنفتح في جسد الطبيعة، وتحلق به هناك في فضاء الروح، وعوالم الماوراء السحرية –بعيداً عن وقائع الواقع المادي المبتذل، وقيمِه النفعية المتسلطة.

وفي هذا السياق يواجهنا ديوان الشاعر السابع (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) بمجموعة من القصائد، تدشن هذه المرحلة وتؤسس لها. لتتواصل مع تجارب الشاعر اللاحقة في ديوانيه (أوراق الجسد العائد من الموت) و (أبجدية الروح) اللذين ينجز الشاعر فيهما تجربة صوفية متكاملة الجوانب والأبعاد، تتأسس على تجربة الزُهد في مظاهر الحياة الكاذبة وتنطلق في آفاق الروح وفضاء التصوف بكل أشواقه، وأحواله ومقاماته المتعاقبة.

ففي ديوان (الخروج...) هذا – وهو أول ديوان كتبه الشاعر بعد عودته إلى اليمن، باستثناء قصيدتين أو ثلاث[٢]– نجد الشاعر في معظم قصائده، يتجه نحو الخارج، يرصده، ويصارع عناصر الموت والخيانة فيه، من خلال حركة لا تخرج عن إطار الفضاء العقائدي الضيق، الذي التزم به. لذلك فقد بدت علاقته بالقضايا المضمونية–(الوطنية، والمذهبية، والسياسية) من حيث هي مقولات، ومشاعر جاهزة، ومألوفة صاغها الإجماع– علاقة نمطية.[٣]

وقد تخللت هذه القصائد مجموعة من الصور والمقولات المتكررة في مثل هذا الفضاء، بدت فيها حركة الخيال ذهنية جامدةمع ذلك فقد كانت معظم هذه الصور تخفي وراءها رغبةً أكيدةً، وعميقةً في الخروجِ من هذا الفضاء، والتحلل من ذهنيتهِ الجافة. هذه الرغبة هي ما لاحظها وأكد عليها الدكتور عبد الملك مرتاض؛ إذ وَجَدَ أن صور هذا الديوان قد اتسمت بعدة خصائص منها: البحث عن السيولة، الذي تجلى

---

[١] بدر، عبد الباسط، مقدمة في نظرية الأدب الإسلامي: ٤٨.

[٢] المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية، النص المفتوح، مرجع سابق: ١٦.

[٣] التجربة الشخصية في نقائها البلوري: ١٢٣.

في طغيان الصور السائلة،على معظم قصائد الديوان. وهي السيولة التي لم تكن – كما وصفها "مرتاض"– ماءاً قراحاً يروي الشجر ويحيي الموات، وإنما دموع تتسكب من عيون كليلة أرّقها الواقع، وأضناها الجفاف[١]. أما الخاصية الثانية والأهم، فتتمثل في البحث عن رحابة الحيز، الذي لا يعني (سوى الضيق الشديد بالحيز الأصلي، الذي لم يَكُ قادراً على الإسعاد والإرضاء)[٢].

وإذا كان ذلك على صعيد قصائد الديوان كافة، فإن بعضاً من تلك القصائد قد صرحت بتلك الرغبة، وصوتت بها إلى حد الصراخ والبكاء. هذه القصائد هي تلك التي أتجه الشاعر فيها نحو ذاته يبكيها بمرارة، معبراً عن مشاعر الخيبة، والوحشة الذاتية، التي وصلت به إلى حد الرغبة الجامحة في الانسلاخ عن الواقع[٣].

ولعل أولى أهم القصائد الدالة على ذلك؛ قصيدة: (احتجاج العائد من رحلة الخوف). فنحن نقرأ في هذه القصيدة قوله:–

يا صدر أمي
ليتني حجرٌ على أبواب قريتنا
وليتَ الشِعر في الوديان، ماءٌ أو شجر
ليتَ السنين الغاريات
حكاية مرسومة في نهر راعية عجوز
ليت السماء قصيدة زرقاء
تحملني إلى المجهول
ليتَ القلوب ترى وتسمع
والعيون نوافذ مسدودة
من لي بعين لا ترى؟
من لي بقلب لا يكفُ عن النظر[٤].

يؤسس الشاعر هذا المقطع كما نرى على فعل التمني (ليتَ). مفتتحاً جُملَه بجملةٍ ندائيةٍ دلت أداتها على معاناة الذات، وصدق صرخة الاستغاثة، المنبثقة من أعماقها، الباحثة عن لحظة الأمان وعن الحياة والدفئ والحميمية البريئة. وكل ذلك يجتمع في مكان واحد هو (صدر ألام). حيث كان الشاعر لا يزال ملتصقاً به.

---

[١] مرتاض ، د. عبد الملك، خصائص الصورة الشعرية عند المقالح، ضمن كتاب الحداثة المتوازنة: ٢٥١.

[٢] م.ن: ٢٥٢.

[٣] المقالح من رحلة البحث عن صنعاء حتى الخروج من دوائر الساعة السليمانية، النص المفتوح: ٢٠.

[٤] ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: ٢٥.

إنها العودة إلى زمن الطفولة؛ ربما لأن الطفولة- كما يقول الشاعر شوقي بزيغ- هي المنطقة الأبعد عن الموت، بمعنى أنها لا تكون في حالة تماس مباشر معه كما هي حال الكهولة، هذا من جهة. ومن جهةٍ ثانية لأنها المنطقة الأساسية، التي تتغذى منها الكتابة، فكل شعر حقيقي لا يمكن أن يصدر إلا عن طفولة غنية، مليئة بالرؤى والمشاهد[١].

وعموماً فان الطفولة هي بالأساس مصنوعة من عوالم متخيلة من عوالم وردية، مسيجة دائماً بزمن هارب من الموت لذلك فان الشاعر عندما يستعيدها كأنما يستعيد مادة النضارة والحيوية والتجدد التي تشكل البيئة الأساسية للطفولة، وخصوصاً الطفولة الريفية؛ فهي وحدها الكفيلة بتعهد ما بداخلنا من مواهب[٢]. فالقرية هي أرض الشعر وأرض الحقيقة أو هكذا بدت في وعي الشاعر. إنها فضاء مفتوح فهي ذاتُ أبواب وليست بباب واحد.بعكس المدينة، التي صارت فضاء مغلقاً ، يضيق بأحلام الشاعر وأشواقه.

ومن الدال أيضاً إضافة القرية إلى ضمير الجماعة (نا)، إذ أوحت بوثوقية العلاقات الاجتماعية، ودفئ الانتماء والتوحد الحميم في هذه العلاقات.

أما رغبة الشاعر في أن يكون حجراً على أبواب هذه القرية، فلا ينطوي برأي الباحث على رغبة الشاعر في التحجر؛ فهو ما عاد إلى القرية إلا بحثاً عن الإحساس، بل يدلُ على تواضع الشاعر أمام القرية وإكباره لها؛ لما فيها من عفوية وتلقائية، وأحاسيس صادقة، وهو ما يوحي بطول المسافة بينه وبين روح هذه القرية.

ويواصل الشاعر أمنياته فيتمنى ذلك النوع من الشعر الذي ينبثق من جسد الطبيعة، وجسد الحياة القروية البسيطة، مقابل ذلك الشعر السياسي، الذي أصبح يمتاح من بئر ذاكرةٍ نمطية، تصطخب فيها فرقعات الكلام والصور والرموز والعواطف الخاضعة لطقوس الأيدلوجية وهيمنة السلطة[٣]، في سعيها إلى تكريس نموذج واحد، ونهج واحد، يحكم الحياة ويختزل كل ألوانها و إيقاعاتها في لون واحد وإيقاع واحد، ينبثق من العقل لا من القلب، ومن الجسد لا من الروح، ويدوران في إطار الواقع الأرضي المادي الضيق، وهو ما لا يؤدي إلا إلى جفاف الخيال ونضوب ينابيعه.

ولأن الخيال -كما يقول عبد الرحمن بدوي- (لا يستطيع أن يبذل نشاطه إلا إذا اشتغل في مجهول) [٤]؛ فقد وجدنا الشاعر يحن إلى ذلك النوع من الشعر، الذي يفتح له آفاقاً نحو المجهول ونحو الحقيقة الجوهرية المتعالية، ويطهره من أدران حياته الجسدية المادية النَكِدة.

---

[١] بزيغ، شوقي، (وجهاً لوجه) مجلة (العربي) عدد ٥٢٧ أكتوبر ٢٠٠٢م، ص٦٩.

[٢] م.ن: الصفحة نفسها.

[٣] التجربة الشخصية في نقائها البلوري: ١٢٤.

[٤] الديوان الشرقي للمؤلف الغربي: ١.

وهنا يتجلى النزوع الصوفي ويبرز بوضوح، وبدون أدنى مواربة، في هذا الحنين الجارف، الباحث عن الرؤية القلبية، التي لا تتوقف عند حد، مقابل الرؤية البصرية العقلية التي تقف عند حدود القيمة المادية النفعية للأشياء، وعند مستوياتها السطحية الظاهرة.

لقد خبر الشاعر تلكَ الرؤيا القلبية، وتذوق لذاتها في لحظات تجلٍ خاطفة، فيما مضى من غابرِ تجاربه، وها هو ذا يعود إلى البحث عنها مرةً أخرى، ويتمنى عودتها، فتبدو وكأنها مستحيلة، ذلك أن فعل التمني (ليتَ) يدلُ في أساس وضعهِ على استحالة المتمنى، مع ذلك فإن الشاعر برأينا- لا يريد هنا القول بالاستحالة بقدر ما يريد التأكيد على صعوبة هذا المتمنى؛ لبعده الشديد عنه ونزوعه إليه، مع الإيحاء كذلك بالحسرة والندم عليه، لذلك فإنه يفزع إلى هذا النزوع الأصيل الذي كان قد استحال إلى (شجن)، تعتقَ بسبب من طول مسافة أمد البعد، ليحمله إلى تلك الرؤيا. ذلك ما نقرأه في مقطع من قصيدة (أشجان يمانية) في قوله:

يا أيها الشجن المأربي المُعتق

هذا حصاني، وشِعري وسيفي

يعني بهم ساعة من لقاءِ الشجر(١).

فالحصان والشعر والسيف هي عُدة الشاعر الفارس (متنبي عصره)، التي وجدناه مدججاً بها في ديوانه السابق. إنه يعود هنا ليتخلى عنها؛ يبيعها-رغم ما تمثل لهُ من قيمة- لقاء ساعة من لقاء الشجر. هذا الشجر الذي يعود هنا ليتجاوز دلالة رمزيته العرفانية الأساسية على (الإنسان الكامل) إلى دلالة رمزية أوسع، تحيل على رؤيا التصوف الكاملة، التي أصبحت في وعي الشاعر أمنية مستحيلة، يبيع في مقطع آخر حياته كلها مقابل ساعة من لقائها، وهذا يعني أن هاجس الانفصال قد عاد ليسيطر هنا بصورة قوية، توحي بطول المسافة وتعمقها.

وكما تخلى الشاعر عن أسلحة الفارس الثائر "علي بن الفضل"، يتخلى أيضاً عن عيونه (أي عن رؤيته الفكرية العقائدية)؛ ليلبس مكانها عيوناً أخرى، هي عيون الطفولة البريئة الصادقة، التي يستعين الشاعر بها لتحديد مدى المسافة التي غدت تفصله عن تلك الرؤيا، وعن زمان المطر، الذي لا يشير هنا إلا إلى زمن التجليات العرفانية.

يا عيون الطفولـة

وجهي هنا يستحم بدمعِ الشجنْ

هل بعيدٌ أنا عن نخيل الهوى

هل بعيد أنا عن زمان المطر. (٢)

---

(١) ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: ٧١.

(٢) م، ن: ٧١.

وأول ما يلاحظ في هذا المقطع سيطرة "الذاتي" على "الموضوعي"؛ فضمير المتكلم يسيطر على جميع جمل المقطع سيطرة تامة. تكشف عن رغبة الشاعر المُلحة بتحقيق ذاته وتأكيد وجوده. وتجلى ذلك بصورة أكبر في السطرين الأخيرين، من خلال تكرار ضمير الفصل، الدال على المتكلم، وهذا التوكيد يخفي وراءه بلا شكهاجس شك قوي بالذات وبالوجود، يـُغيرُ على الشاعر فيدفعه إلى هذا التوكيد والتكرار دفعاً منه لهذا الشك، ولما يسببه من قلق وجودي مؤلم، بل إن ذلك ما يؤكده الشاعر لنا في مقاطع من قصيدته السابقة: (احتجاج العائد من رحلة الخوف) إذ تـُغير عليه خيول الشك، فيحاول مدافعتها بإثبات وجوده الفردي الأصيل، وتوكيده في (أنا) متوحدةٍ جسداً و روحاً، تمارس وجودها الفطري، ممارسة وجودية غريزية حية، عكسها الفعل الغريزي (تنهش)، ذلك ما تقرأه في قوله:

لا تكذبي يا صافنات الشك
موجودُ أنــا...
جسدي وروحي تغرقان
وصوت أحزاني ذئاب
تنـهش الكلمـات[1].

ورغم ما في تأكيد الوجود من قوة، إلاّ أن الشك ربما كان أقوى، لذلك وجدنا الشاعر يستسلم له، بل ويتمناه، ربما لأن الشك طريق اليقين كما يقولون، مذكراً إيانا بشك (الغزالي) وغيرهِ من المتصوفة والفلاسفة، الذين قالوا بضرورة السقوط في تجربة الشك من أجل الوصول إلى تجربة اليقين.

لذلك وجدنا الشاعر يتمنى الوصول إلى هذه التجربة والغرق في ليلها العدمي إذ يقول:

ليتَ الشك ينشر ليله حولي
ويطويني العدم
ليتَ النهار يغيب لا يأتي
وليتَ الليل لا يأتي
وليتَ الأرض نجم لا يدور[2]

إن الشك الذي يتمناه الشاعر هنا، ليس الشك العبثي المَرضي، وإنما الشك الوجودي العدمي. إنه السقوط في اللحظة العدمية المتعالية (لحظة الفناء الصوفي) التي يتعالى فيها المتصوف على الزمان والمكان، ليعيش زمناً واحداً وثابتاً هو زمن الحاضر السرمدي. ذلك هو زمن التجربة الصوفية الانطوائية، الذي اصطلح المتصوفة على تسميته بالوقت: (وهو الزمن الفرد الذي ينعته الصوفية بالآن الذي لا يتجزأ،

---

[1] ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: ٢٧، ٢٨.
[2] م،ن: ٢٧،٢٨.

ولا ينقسم، وقد عُدَ في الغنوص الصوفي جوهر الزمان وأصله العاري عن الحركة[1]. وقد عرفه أبن عربي بأنه: (عبارة عن حالك زمن الحال، لا تعلق له بالزمن الماضي أو المستقبل)[2].

إنَّ الزمن الصوفي بمفهومه هذا هو (زمن الحاضر السرمدي) الذي حاول الفيلسوف الفرنسي المعاصر (لاقل) الوصول إليه، في نظرية فلسفية كاملة، سماها باسمه، (وهي النظرية التي ترمي إلى القضاء على الماضي وإفنائه في الحاضر، ليتكون من الاثنين حاضر متصل سرمدي) [3]. وهي نفس المحاولة التي حاولها الشاعر الغربي (جيتيه) في إحدى قصائد ديوانه الشرقي؛ إذ أنه حاول أن يمزج بين الماضي والحاضر، وأن يركب منهما لحظة روحية واحدة، تقضي على هذا التنازع الأبدي بين هذين الآنين من آنات الزمن) [4].

والشاعر إذ يلتقي مع هؤلاء في محاولته هنا، فانه يكشف عن وعي بجوهر التجربة الصوفية، باعتبارها تجربة فنائية، تتطلب أول ما تتطلب (القدرة على إفناء الشخصية الفردية بطلب الاحتراق بلهب الموت طوعاً) [5]، هذا الموت الذي راح الشاعر يسارع إلى القول بضرورة إنجازه، ويعلن عزمه على ذلك، في هذا المقطع من قصيدة (الكلمة وضفادع الموسم)؛ ففي بداية القصيدة، وفي عنوان جانبي هو (المدخل) نقرأ قوله:

قبل أن تبدئي بالبكاء وتكتب عيناكِ بالدمع مرثيتي
ويقول الرفاق استراح
تعالى نودع أوجاعنا
نرتدي ثوب أحزاننا
نخرج من جلد أيامنا وانكسارتنا
من عيون الأحاديث
إن الإقامة في وطن للضفادع قاسيةٌ
والرحيل المباغت قاسٍ
وليس سوى الموت يخلعنا ثم يرجعنا لضياء التراب[6].

---

(1) الرمز الشعري عند المتصوفة: ١٥١.

(2) رسائل ابن عربي: ٤١٢/٢.

(3) الديوان الشرقي للمؤلف الغربي: ٢٠.

(4) م،ن: ٢١.

(5) م،ن: ٢٠.

(6) الخروج من دوائر الساعة السليمانية: ٤٩.

يكشف الشاعر في هذا النص عن عزمه إنجاز تجربة التصوف الانطوائية الفنائية، عبر فعل الموت الاختياري الذي يدعو حبيبته إلى إنجازه معه، قبل أن يباغتهما الموت الطبيعي (الانطولوجي)، وكأن الشاعر يردد هنا القول المأثور الذي يردده المتصوفة: (موتوا قبل أن تموتوا). هذه هي الرؤية العامة للمقطع، التي سنحاول الوقوف على بعض تفاصيلها ومعرفة دلالتها على التطور المرحلي لنزوع الشاعر الصوفي.

ونقف ابتداءً على العنوان الجانبي (المدخل)، الذي عنون به الشاعر لهذا المقطع؛ إذ يذكرنا هذا العنوان بكلمة (خروج) التي وردت في نهاية قصيدة (أخت ميدوزا) عنواناً لمقطعها الأخير، الذي وجد الشاعر فيه مخرجاً من مرحلة البحث والتحري عن (الحقيقة) والتحقيق السلبي بها، إلى مرحلة التصوف الثوري الواقعي[1].

فالعنوانان يقومان على التقابل لفظاً ومعنى بغض النظر عن اختلاف الصيغة بينهما، وهذا يعني أن الشاعر يعود هنا ليدخل مرة ثانية إلى عالم التصوف، بحثاً عن تلك الحقيقة والتحقق بها بعد أن وجد المدخل المناسب لذلك، وهو (الموت)، كتجربة فنائية، لم يكن الشاعر على وعي تام بأبعادها وحدودها من قبل، أو أن شروطها ومسوغاتها لم تكن قد اكتملت لديه في تلك المرحلة، فوقع كما رأينا في جانبها السلبي المَرضي، الذي عاد ليخرج منه، مؤثراً الحياة الواقعية، والانتشار في الخارج حين قال في ذلك المقطع:

الحب أن نحيا وليس الحب أن نموت

أما هنا فإن الشاعر يعود ليجزم بعزمه إنجاز تجربة الموت هذه، بعد أن أمدته مرحلة التصوف الثوري بالأسس النظرية والفكرية، التي تقوم عليها هذه التجربة، وتحدد أبعادها، واليات إنجازها، وبعد أن اكتملت لديه مسوغاتها وأسبابها، ووجد نفسه قادراً على تحمل معاناتها. المعاناة التي كنى الشاعر عنها بصورة (الخروج من الجلد)، وهو ما يوحي بالمدى الذي وصل إليه اتصال الشاعر بالواقع وشدة إلتصاقه به، حتى اصبح الانفصال عنه أمراً صعباً وشاقاً، لا يقل في عذاباته عن تجربة انسلاخ الجلد عن الجسد. هذا إلى جانب أن من معاني الخروج من الجلد تغييب الظاهر و إهماله مقابل تظهير الباطن وإبرازه.

وإذا كانت تلك هي معاناة تجربة الخروج في وعي الشاعر، فإن معاناة تجربة الدخول لا تكاد تقل عنها؛ فهي تجربة (موت)، ومعروف ما في الموت من نزع ونزاع، ودليل وعي الشاعر بذلك نجده في قوله (يخلعنا)؛ ذلك أن من معاني الخلع الانتزاع بشدة. وهنا يتضح لنا سر آخر من أسرار اختيار المتصوفة لـ (دال) الموت، ورمزهم به على تجربتهم الفنائية الشاقة، التي لا يفكر في إنجازها وتحمل مشاقها إلا من أدرك- ولو على صعيد نظري ابتداءً- أهميتها وحلاوة ثمارها، وهو الإدراك الذي عبر عنه الشاعر في السطر الأخير من المقطع، وأكد عليه في هذا المقطع النثري، الذي قال فيه: (ولا أتردد

---

[1] راجع المبحث الأول من هذا الفصل: ٦٣-٦٤.

هنا عن إعلان افتناني بما كتبه صلاح عبد الصبور عن حياته الشعرية، وبخاصة تلك الفقرات التي يشير فيها إلى: أن نظر الإنسان إلى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشري، لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراكٍ ساكنٍ فاتر إلى إدراك متجاوز... ويرتقي باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس، وهو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة وتواصلاً؛ إذ تصبح معه اللغة صافية نقية، خالية من سوء التفاهم، وتسيب الدلالات)[1].

إن هذا المنطق الذي قال به (عبد الصبور)، وأفتتن به المقالح، هو المنطق ذاته الذي يقوم عليه التصوف، ويقول به المتصوفة؛ فهم يرون (أن كل شيء في الخارج يقول للفرد بأنه لا شيء، في حين أن كل شيء في الداخل يقنعه بأنه كل شيء، فالشعور الذي يشعر به كل منا حين يجلس بهدوء وينظر في حجرة كينونته الأعمق، يجد شيئاً ما يتحرك هناك، ويهمس له بأنه لم يولد عبثاً، وسيدرك آنئذٍ أنه ليس وحيداً مهجواً، أو معزولاً، فثمة في داخلهِ شعور معين بوحدة رائعة ملكية، وسيدرك أيضاً أنه يقف بذاته دون أن يكون منفصلاً عن بقية الوجود)[2] وشعوره هذا يتأتى من إبداعه وأصالته التي يختبرها على نحو شخصي في تجربة الفناء وما يعقبها من استنارة وإشراق، إلا أن هذه التجربة لا يمكن أن يبلغها الإنسان إلا حين يتعالى على ميدان التفكير والتجريد.

لقد ظل تصوف الشاعر في المرحلة السابقة يراوح عند حدود الفكر، ولم يتحول إلى وجود، فهو نظرية وليس تجربة، لكي يتحول به إلى تجربة، فلا بد أن يتم التحول من الوعي إلى اللاوعي، وأن يصل إلى اللانهاية (الموت)، وهو ما لا يمكن أن يحصل في تجربتنا اليومية المباشرة، المحدودة بالموضوعات والأحداث المتناهية، وإنما حين تتماهى موضوعات الحس والفكر المتناهية، في تجربة روحية انطوائية، تخترق فيها الذات طبقات الوعي السطحية، وطبقات اللاوعي المتراكبة، لتصل إلى أقصى منطقة فيه، فهناك فقط تكمن الحقيقة التي لا يمكن فهمها عن طريق الفكر والمفهمة العقلية والتحايل المنطقي، وإنما بطريق الفهم النزوعي الوجداني، المتصل بالإرادة المباشرة، التي لا تعني الاختيار الواعي، وإنما مطلق النزوع.

إنَّ التفكير والصياغة المفاهيمية قد يكون ضرورياً في معرفة حدود التجربة ومنطلقاتها، أما إنجاز التجربة فلا يتم إلا حين تتماهى موضوعات الحس والفكر المتناهية، تناهياً وجدانياً ونزوعياً، من خلال رعشة الإرادة الأشد، التي وإن كانت فكرية في مبدئها، فإنها تظل نزوعية وإرادية في جوهرها[3].

وعليه فإن التصوف وإن بدا فكريا وجدلياً، فأنه يقود المرء في النهاية سيكولوجياً إلى المستوى النزوعي للوعي، أي أن الخاصية العقلية تتحول إلى خاصية نزوعية، فيصبح المتصوف شخصية حية

---

(1) م/الجديد، مصدر سابق: ٧.

(2) سوزكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي: ٥٧، ٥٨.

(3) التصوف البوذي والتحليل لنفسي: ٩٥.

حساسة، ذات إرادة متوافقة مع الإرادة الكلية، المنبثقة منها سائر الإرادات، فالرجل والشخص في هذه الحال لا يتحرك أو يسلك ككيان فردي مجزأ- وهو التعريف السيكولوجي للذات-، أو كفكرة مجردة وإنما يتحرك بكل كيانه[١].

إن هذا التحول هو ما سيسعى الشاعر إلى إنجازه منذ الآن، فحتى الآن كان تصوفه عبارة عن رأس (فكر)، كما أشار إلى ذلك في كثير من الإشارات، وخصوصاً في ديوانه السابق؛ من مثل قوله: (وحين رجعت برأسي إلى وطني قطعوها)، (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء)، (انفصل الرأس عن الجسد العاشق) وغير ذلك من الإشارات التي تدل على فكرية النزوع الصوفي لديه، وخضوعه لصياغات مفاهيمية وجمالية وأخلاقية، تُفهم وحسب أكثر من كونها تُعاش.

أما الآن فإن الشاعر يتزود (بجذع) مع كل ما يشتمل عليه من أحشاء وأطراف، تتم السيطرة عليها بواسطة الأعصاب الإرادية؛ وذلك لأن الجذع (الجوف) يكافئ كيان المرء بكليته. ذلك ما نقرأه في هذا المقطع الذي يناجي فيه الشاعر نار التجربة لتقترب منه قائلاً:

يا نار الماء اقتربي
مُدي طلك فوق عظامي
فوق عظام الوطن المنفي
فوق الجذع المتفجر بالدمعِ[٢].

إن منطقة (العظم) التي يكشف الشاعر عنها هنا، ما هي إلا رمز، أو كناية على المنطقة الأعمق في اللاوعي، باعتبار أن الجلد يمثل سطح الوعي، وبعده تأتي طبقات اللاوعي، التي تساوي طبقات ما تحت الجلد، من لحم، وشحم، وعصب ثم عظم؛ فالعظم يشير إلى أقصى مناطق اللاوعي، أي إلى الصميم من المنطقة الداخلية، حيث المستوى النزوعي الذي تتم فيه تجربة التصوف الانطوائية، التي تحول الشاعر إليها على هيئة (جذع)؛(فالجذع هو الجزء البطني في بنية الجسد، الذي تتم السيطرة عليه بواسطة الأعصاب الإرادية، ويمثل الجذع المرحلة الأكثر بدائية من مراحل التطور في بنية الجسد البشري. وعليه فالأجزاء البطنية (الجذع) هي الأقرب إلى الطبيعة، فهي في تماس صميمي مع الطبيعة، ويمكنها أن تشعر بها وتتكلم معها، وتجعلها موضوعاً للتأمل، لا باعتباره عملية فكرية، وإنما باعتباره عملية عاطفية وجدانية نزوعية. فالطبيعة لا تتكشف على حقيقتها للفكر (الرأس)، وإنما للأجزاء البطنية (الجذع) التي تفهمها فهماً نزوعياً، يشتمل على كيان الشخص بأكمله[٣]، وعليه نستطيع أن نفهم توكيد الشاعر على العظم والجذع بهذه الصورة.

---

[١] ينظر: التصوف البوذي والتحليل لنفسي: ٨٤.
[٢] ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية: ٧٥.
[٣] التصوف البوذي والتحليل النفسي: ٨٩، ٩٠.

وإلى جانب الجذع تأتي الأطراف التي يوليها الشاعر اهتماماً كبيراً في هذه المرحلة، وخصوصاً الأصابع؛ لما لها من أهمية في إنجاز التواصل التجريبي المباشر مع موضوع التجربة.

هذا التوكيد الذي نقرأه في سياقات نصية كثيرة من نصوص تجربة الشاعر الصوفية، فنحن نقرأ مثلاً : (العودة ثانية من أطراف الأصابع)(١) عنواناً لقصيدة موغلة في الرمزية، يتحدث فيها الشاعر عن عودة نزوعه الصوفي ثانية إلى البحث عن حقيقة الوجود المتعالية، لا في عالم الواقع الأرضي، وإنما في عالم الملكوت السماوي؛ فهو يعود ثانيةً، ولكن هذه المرة من أطراف الأصابع، أي بطريق التجربة الكيانية الذوقية المباشرة، وليس بطريق البحث العقلي، أو التدريب الفلسفي والتقشف الأخلاقي و الجمالي وحسب.

كان قلبي مقيماً هنا .. حين كنتُ مقيماً هناك

ومذ صار وجهي مقيماً هنا،

صار قلبي هناك مقيماً

كطفلٍ يحدق في ملكوت المياه

ويخرج من ساق جميزة زرعتها المواويل

يا من سيسمع صوت المقيم المسافر محترقاً

سفري كان وجه الإقامة

وجه الإقامة كان السفر.

فالشاعر يحدثنا في هذا المقطع عن تصوفه السابق أثناء إقامته في مصر بعيداً عن وطنه؛ فقد كانت إقامته في عالم التصوف إقامة عقلية واعية، وليست قلبية وجدانية، إذ أن قلبه كان مشغولاً ومسكوناً بوطنه، أما الآن–وقد وصل إلى وطنه المكاني واصبح مقيماً بجسده فيه– فإن روحه وقلبه سيصبحان مقيمان هناك؛ في عالم التصوف، باعتباره عالم الوطن المثالي، أي أن وجوده في عالم التصوف سيتحول من وجود عقلي ظاهري إلى وجود قلبي باطني.

وهذا المعنى ستعززه قصيدة أخرى في نفس الديوان بعنوان: (لغة الأصابع)، يتحدث فيها الشاعر عن تواصلاته الحلمية المباشرة مع معشوقه المتعالي، مرموزاً إليه برمز الأنثى على عادة القوم.

فإلى جانب ما نقرأه من إشارات عن لغة الأصابع في هذه القصيدة، من مثل قوله: (وتحدثني بأصابعها عن هواها الدفين وعني)؛ وقوله: (كان حديث الأصابع وعداً)؛ نقرأ قوله: فيها:

إنه الحلم، لا يكتم السر

يستدرج الكلمات البعيدة

ينثرها في عيون الأصابع حتى الضلوع(٢)

---

(١) أوراق الجسد العائد من الموت: ٣٧.

(٢) أوراق الجسد العائد من الموت: ٨١.

ففي هذا المقطع نقف على عملية المماهاة المطلوبة بين العقلي التصوري وبين الحسي النزوعي، فالكلمات التي كان تصوف الشاعر سابقاً يتم في مستواها فقط، تتماهى الآن في التجربة، بمعنى أن الخاصية المفاهيمية التصورية التجريدية للتصوف، تتحول هنا إلى خاصية (روحية) نزوعية أي أن الكلمة تتجسد، وتتحول الفكرة المجردة إلى شخص حي يشعر، ويشاء، ويأمل ويتوق ويعاني، ويكون قادراً على الإنجاز، وتحقيق النفاذ إلى قدراته القصوى في أعماق الكينونة اللاواعية، حيث تتجرد الحياة من مفارقاتها الفكرية، لتضم على نحو مميز و غير متمايز، أو بصورة أدق على نحو كلياني، كل ما هو فكري أو وجداني أو نزوعي، فهي العالم بكل وقائعه البهيمية كما يقول بعض الفلاسفة[1]. وكما تشير هذه الكنايات إلى التحقق التجريبي بالحقيقة الوجودية المتعالية، فإنها تشير أيضاً إلى نوع التوحد المطلوب وحَدِّهِ المُستطاع؛ ذلك أن أي نزوع عشقي ينبني في أساسه على طلب العاشق الاتحاد بالمعشوق، وعلى استحالة هذا الاتحاد في الوقت نفسه (لأن الجسد لا يتصل بالجسد على سبيل الاتحاد بل على طريق المماسة، فيحصل الشوق حينئذٍ إلى المماسة، التي هي اتحاد جسماني بحسب استطاعتها)[2]. والمماسة والملامسة لا يحيلان هنا حتى على المسك والقبض على الشيء، فهذا هو أيضاً مستحيلٌ. (إن ما يتاح للعاشق هو الملامسة وليس المسك).

وإذا كان ذلك في مطلق النزوع العشقي، فإن الاستحالة تتأكد أكثر في حال النزوع العشقي الصوفي، إذ أن المعشوق الإلهي ذو طبيعة نورانية. فهو ليس مادة (جسداً) بل مفارقاً للمادة، وهنا تأخذ الملامسة أبعاداً دلالية وكنائية أخرى؛ فهي هنا-كما يقول (لوفيناس): (تتمثل في عدم الإمساك بأي شيء). في طلب ما لا ينِي يفلت من شكله نحو مستقبل ما. ليس مستقبلاً بما فيه الكفاية. طلب ما يختفي وكأنه ليس بعد. إنها تبحث وتتقب. ليست مقصد كشف بل بحث يسير نحو اللامرئ ففي الملامسة وهي من جهة غير محسوسة يتجرد الجسد من شكله ليقدم نفسه باعتباره عراءً حَبياً)[3]

وإلى جانب الدلالات السابقة هناك دلالة أخرى تشير إليها تناول الموضوع من أطراف الأصابع، تتصل بما اسماه (جابر عصفور) (بلاغة المقموعين) أولئك الذين أدركوا منذ وقت مبكر:

أن الأراقم لا يطاق لقاؤها

وتُنال من خلف بأطرف اليد

---

[1] ينظر: التصوف البوذي والتحليل النفسي: ١٠١، ١١١.

[2] العشق والكتابة: ٤٨٦، ٤٨٧.

[3] م، ن: ٤٨٧.

فأنتجوا بلاغة تقوم على الترميز والتعريض والتلميح والتورية، وأصلوا لذلك من القواعد ما يتعلم به الُبلغاء كيف يواجه الواحد منهم الأقلم دون أن تناله بالافتراس، وكيف يقول ما لا ينقال دون أن يـُقطع لسانه، أو يستخرج من قفاه)[١].

وكما هو معروف عن الكتابة الصوفية بأنها اكثر الكتابات معاناة، للقمع لما تطرحه من قضايا و إشكالات شائكة، ومثيرة للجدل، ولحفيظة السلطة الرسمية بمؤسساتها السياسية، والاجتماعية، والدينية، التي لم تكن تتردد في قمع هذه الكتابة والبطش بمن يؤدونها، والتاريخ خير شاهد على ذلك، فهو حافل بالقصص لتي تروي مصارع المتصوفة، ومعاناتهم لقمع مؤسسات السلطة الرسمية وخصوصاً المؤسسة الدينية.

وقد كان المقالح على وعي بهذا التاريخ، ومدركاً لذلك الحصار المضروب حول هذا النوع من الكتابة، الذي تماهى معه، وأخذ الكثير من مفرداته منذ وقت مبكر، إيماناً منه بأهميته، وبأحقيتهِ في السيطرة والظهور؛ لامتلاكه الحقيقة الصادقة، ولإعطائه الكلمة أبعاداً دينية وجمالية، منحتها أهمية بالغة، ومكانة عالية، (هي التي خلقت من حولها الأعداء، هؤلاء الذين يبدؤون مبهورين ثم عاجزين، وينتهون إلى موقف الحقد، فلا يسعهم إلا أن يحملوا الحجارة في وجه هذه الكلمة الجميلة، معلنين عن فسادٍ في نفوسهم لا في نفسها، وعن حقدٍ في قلوبهم لا في قلبها)[٢].

(و إذا كان المتصوفة العِظام قد عانوا من الوحدة، وهاموا في الآفاق، فإن ذلك بسبب الحق. وإذا كان القتل أنواعاً، فإن قتل المتصوفة قد كان أغرب أنواع القتل؛ وهل ينسى التاريخ مصرع (غيلان الدمشقي)، ومصرع (الحلاج)؟ هل ينسى الطريقة الوحشية في موت هذين العظيمين) [٣].

إن وعي المقالح بمصارع هؤلاء العِظام قد جعله يتردد كثيراً في كتابة نصه الصوفي بصورته الواضحة، التي انتهى إليها في ديوان (أبجدية الروح). هذا التردد والخوف هو ما كشف عنه في نصوص كثيرة، من مثل قوله: في قصيدة (في انتظار هوية الميلاد الثاني لطفلة البـُن):

والآن أراها تنهض

تخرج من تابوت الفقراء

تـركـض،

أ أقول استرجع صحته الجبل المقهور

(الفئـران...

السمسار... الثعلب)

---

[١] جابر عصفور، (بلاغة المقموعين) بحث في مجلة ألف، عدد (٢) القاهرة الجامعة الأمريكية. ص٩ .

[٢] المقالح، في ظلال الصوفية م/ دراسات يمنية، ع: ٥٩ السنة ١٩٩٨م: ١٦.

[٣] م.ن: ١٧.

تنهش أحلام الحرف

تحصد نار الرحلة

تحجب صوتي حتى عام آخر.

وتتكرر هذه الإشارات في ديوان (أبجدية الروح) من مثل قوله في قصيدة (إشتعالات):

تصبو إلى الماء رمال روحي، وإلى النخيل

لكنها تخافه، تخاف من قابيل[1].

فالشاعر يكشف لنا عن خوفين: الأول متأتٍ من طبيعة التجربة نفسها، لما يتطلبه من وحدة وانفراد، وسير في طريق شاق وموحش، وغوص في أعماق بحار مظلمة. والثاني: يأتي من الآخر الخارجي؛ من (قابيل)، كرمز لمؤسسات السلطة الرسمية الحاقدة والحاسدة.

وهذا الخوف هو خوف طبيعي ومسوغ مع كاتب وشاعر كالمقالح؛ فانتاجاته كانت ولا تزال- من ذلك النوع من الكتابة، الذي يأخذ شكل الكتابة المقموعة، (وهي كتابة تنمو في حالة انفصال وقطيعة مع أجهزة السلطة الرسمية، وفي خصومة دائمة مع الكتابات المعززة لها، فهي دائماً تسعى للتعبير عن التناقضات السياسية والاجتماعية والدينية المستفحلة في بنية المجتمع، وتكشف عن طابع السلطة القمعي للحريات، فتثير حفيظة هذه السلطة وأدواتها القمعية)[2]. لذلك فقد عانى الكثير من أساليب القمع، وخضع لمحاكمات متنوعة، سياسية، وفنية و دينية. وكانت هذه الأخيرة هي الأشد على نفسه كما أشار إلى ذلك بقوله: (وبالنسبة لي إذا نحيت تلك المحاكمات التي تتصدى للقضايا السياسية الرافضة لأساليب القمع، ولأساليب الاستحذاء للأعداءوذ ُحيت جانباً أيضاً تلك المحاكمات الفنية البائسة..أقول إذ نحيت تلك المحاكمات جانباً، رغم ما سببته لي من آلام، وإساءات، وتشويه؛ فإنني لا أستطيع أن أتجنب الإشارة إلى المحاكمات الدينية، التي بدأت معي منذ عام ١٩٧٨م، وهو عام صدور ديواني الشعري السادس (الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل). لقد كان هذا الديوان ابتداءًمن عنوانه إلى أخر سطر في قصائده بمثابة الجريمة التي لا يطهرها سوى الدم؛ دم الشاعر، حتى لو حاول الاعتذار عن جريمة لم يرتكبها، وعن كفر لم يحدث به نفسه)[3].

يكشف الشاعر هنا عن نصيبه من توترات السلطة الرسمية بمؤسساتها المختلفة، وخصوصاً المؤسسة الدينية كونها استهدفت بسهامها منطقة مهمة وحساسة بالنسبة للشاعر، وبالنسبة للمجتمع. وهي منطقة الضمير الإيماني والعقدي، إذ اتهمته بالكفر وقادت ضده موجة عداء سافرة وواسعة كادت تقضي عليه، فغدا معها يعاني من أزمة حقيقة مؤلمة.

---

(١) أبجدية الروح: ٦٧.

(٢) ياسين، أحمد، القناع التراثي، في الشعر اليمني المعاصر، رسالة ماجستير: ٨١.

(٣) المقالح، م/ فصول، القاهرة، ع٣ ط٢، عام ١٩٩٣م: ١٩٠،١٩١ .

وقد ظلت هذه الموجة- التي بدأت مبكرة –ما بين مدٍ وجزر، فهي لا تكاد تهدأ إلا لتبدأ من جديد، معمقة أزمة الشاعر، ودافعةً به إلى المسارعة في إنجاز تجربته الصوفية، ليجعل من الرد على تلك الاتهامات الباطلة هدفاً من أهم أهدافها، وذلك ما تؤكده بعض نصوص هذه التجربة.

ولعل أدل النصوص على ذلك هذا النص، الذي شكل المقطع الأول في قصيدته بعنوان (فاتحة)، التي أفتتح بها نصوص هذه التجربة. وفيه يقول:

لأرض الروح اكتب ماء أشعاري
ولله الذي بسمائه، وجلاله يحتل وجداني وأفكاري
وللأطفـال،
للمرضـى،
لكل مسافر في شارع الإيمان
متهم بإنكار السماء،
وفي رحاب الله تحتفل السماء به
لكل مسافر في شارع الإيمان
تشرق في مرايا قلبه
أسرار من سواه من طين وفخار
لهم أتعمد النجوى
وأرسم طل أحزاني و أوزاري[١].

فالشاعر في هذا النص يكشف أولاً عن طبيعة علاقته بالخالق وعن مدى عمقها، فهي علاقة صوفية، تقوم على الاتصال المباشر، والاحتواء الكامل من الله للشاعر، احتواءاً عبَر عنه بمصطلح صوفي معروف، وهو (الحلول)، لا بمعناه الفلسفي المادي الذي قال به متصوفة الحلول والاتحاد، وإنما بمعناه اللغويالكنائي، الذي يحيل على قرب الشاعر من الله، والامتلاء بحضوره الجلالي قلباً وعقلاً. فالحلول هنا ليس حلولاً جسدياً، وإنما هو حلول روحي، لا لذات الله وإنما للإيمان به والتعظيم والتسليم له، لذلك وجدنا الشاعر يؤكد على صفات الجلال والتعالي لنفي ما قد توحي به كلمة (تحتل) من حلولية مادية؛ فيقيدها بحدود الوجدان والعقل أولاً، ثم تقديم متعلقات هذا الفعل، الذي تقدمت صلته عليه، وهي الصلة التي تضمنتوتكيداً لفظياً ومعنوياً مباشراً، من خلال شبهي الجملة، اللتين صرحتا بتعالي الله وجلاله. في قوله (بسمائه وجلاله)وهذا يعني طغيان الطابع الجلالي الذي يـُبقى على مسافة مناسبة بين العبد والرب، على الطابع الجمالي الذي يصل به بعض المتصوفة إلى إلغاء هذه المسافة نهائياً.

---

(١) أبجدية الروح: ١، ٢.

ومع أن الشاعر قد حرص في معظم نصوص تجربته على المحافظة على قدر من التوازن بين الطابعين الجلالي والجمالي في علاقته بربه؛ فان حرصه هنا على طابع الجلال متأتٍ من استحضاره لمحاكمات السلطة الدينية، واتهاماتها له كغيره من المتصوفة الذين يتفقون معه في القول بأهمية هذا النوع من الإيمان، الذي يستقر في الأعماق، على مستوى الوجدان وعلى مستوى الفكر، ومن ثم على مستوى الموقف. كل ذلك بعيداً عن الادعاء، والتظاهر. وذلك هو الإيمان الصحيح والإيمان الكامل، إيمان العارفين الذين عرفوا الله بحق، وبطريق الذوق القلبي والاتصال المباشر، وهنا تكمن المفارقة؛ ففي الوقت الذي يُتهم به أصحاب هذا الإيمان بالكفر، وإنكار خبر السماء من قبل أهل الأرض، تكون السماء ذاتها محتفلة بهم، وبإيمانهم العميق بها، وتصديقهم لها، بوصفهم الواصلين إليها بحق، والمؤمنين لها بصدق؛ فأجسادهم في الأرض وقلوبهم في السماء.

بقي أن نشير في هذا السياق إلى أن إيمان الشاعر بالله ومعرفته به على هذا النحو العرفاني، الذي كشف عنه هذا الض، لم يكن تحولاً أو انقطاعاً انتقالياً تزامن مع لحظة كتابة نصوص هذه التجربة، بل هو إيمانه القديم الجديد، وإن كان يزيد وينقص شأن الإيمان عموماً. فقد راح الشاعر يتبنى الإيمان والمعرفة بمفهومها الصوفي هذا منذ وقت مبكر، ففي ديوانه الرابع (هوامش يمانية على تغريبة بن زُريق البغدادي) وفي قصيدته (رسالة إلى الزبيري) تجد الشاعر يتبنى هذا المفهوم ويؤكد عليه. نقرأ ذلك في قوله:

ثعبان مكة يلوي عنق خيبته

من حوله وهو في الشطرين مقبور

أتى بأذنابِه للدين يرجعنا

والدين في يمن الإيمان مشهور

الله نعرفه حُباً ونعبده حُباً

فما تبتغي منا الزنابيرُ[1]؟؟؟؟

وإذ يكشف الشلعر عن طبيعة علاقته بالله لتبدو طبيعةً صوفيةً، تقوم على الحب والمعرفة العرفانية؛ فانه يكشف كذلك عن بداية توترات علاقته مع المؤسسة الدينية، التي بدأت في هذا الوقت المبكر، بل وربما في أبعد منه، وظلت تتصاعد فتدفعه بقوة إلى التحول عن واقع الممارسة الدينية الرسمية التقليدية بأساليبها الشكلية الظاهرية، إلى واقع الممارسة الصوفية، القائمة على الذوق القلبي، والمعرفة الباطنية المباشرة، المتحققة من خلال تجربة الموت الاختياري (الفناء)، الذي أعلن الشاعر عن ضرورة تحققه منه في المقطع الذي وقفنا عليه سابقاً في قصيدة (الكلمة وضفادع الموسم)، وعاد هنا في قصيدة

(1) الديوان: ٤٩٨.

أخرى بعنوان (مرثية رجل صادق)، ليعلن تهيئ اللحظة المناسبة لإنجاز هذه التجربة، التي يحدد خطواتها في هذا المقطع بدقة، وبما يتفق والمنهجية الصوفية المعروفة قائلاً :

آن للقلب أن يكتب الموت
أن يتباهى بأحزانه،
وخطاياه
أن يتوارى عن الثلج
أن يدخل الكفن المهد
أن يتسلق جذع المنية
أن يتوحد.
مكتظة بالخطيئة دائرة الخلق
مكتظة غابة الناس
لا شيء يمسك هذا الحصان الجريح[1].

وتقف ابتداءً عند كلمة (آن) لنقرأ فيها دلالة مهمة تؤكد حقيقة ما ذهبنا إليه من قبل: وهو أن التصوف قد كان موجوداً لدى الشاعر من قبل كنظرية، وأنّ تحوله إلى تجربة ليس سوى مسألة وقت وقد آن هذا الوقت الآن.

أما دليل لتحول فيتجلى أولاً في إسناد فعل الإنجاز إلى القلب؛ فالقلب هو الذي يكتب وليس العقل، وثانياً : في اختيار دال فعل الإنجاز ذاته (يكتب) من (كتب) فالكتابة في كل الحضارات فعل مقدس وخصوصاً حينما يتصل المكتوب بمجال من مجالات الغيب كالتصوف (الموت)، ففعل كتب في السياق الحضاري لرمزيته يعني سجل الحقيقة الأولى والأصل لها. وهذه هي سلطته ورمزيته أيضاً، وهو- خصوصاً في طبيعته هذه- يعطي انطباعاً بالآنية، والاستمرار معاً. كما يعطي انطباعاً بالفاعلية والإنشاء. مما يعني أن المكتوب ليس شيئاً خارجاً عن إرادة الذات، وإرادة اللغة بل هو شيء إرادي يقوم الشاعر ببنائه، وإعداد تفاصيله[2].

إن هذا الإعداد وذاك البناء هو ما قام الشاعر به بالفعل في بقية سطور هذا المقطع؛ فهو يحدد فيها تفاصيل وخطوات تجربة الموت (التصوف) المزمع كتابتها، لتأتي متفقة مع تفاصيل تجربة التصوف العامة، وخطوات طريقها الشاق، ففي السطر الثاني يشير الشاعر إلى التوبة، وهو المقام الأول والأساس في مقامات الطريق الصوفي، وفي السطر الثالث يشير إلى العزلة، التي تهيئ للدخول إلى عالم تجربة الموت (الفناء) الهادف إلى البقاء، وهو ما أشار إليه في السطر الرابع، ثم يترقى الصوفي في درجات هذا

---

[1] المقطع الأول من قصيدة (مرثية رجل صادق) م/ كلمات. ع ٨ لسنة ١٩٨٧م:٣٣.

[2] م/ الرافد، ع ٤٦، يوليو ٢٠٠١م، ٦٠-٦٢.

الفناء الصعبة حتى يصل إلى آخر درجة فيه، حيث تكمن ثمرة التجربة وغايتها المتمثلة بالتوحد بحقيقة الوجود المتعالية، والتحقق بها تحققاً يعقبه الإشراق، وذلك ما أشار إليه الشاعر في السطرين الخامس والسادس اللذين أعقبهما بالإشارة إلى دوافع ومسوغات إنجاز التجربة في هذا الآن. في قوله: (مكتظة بالخطيئة ...الخ).

وهكذا وبهذه المنهجية الكتابية يكون الشاعر قد وضع بين يدي الباحث المنهجية البحثية التي سيتبعها في دراسة تجربته الصوفية فيما يأتي من فصول هذه الدراسة.

الفصل الثالث

الفصل الثالث
المجاهدة الصوفية في شعر المقالح

توطئة: في الطريق الصوفي

يجمع المتصوفة، من كل جنس ونحلة على وصف تقدمهم في الحياة الروحية، بأنه سفر أو رحلة في طريق شاق، يتكون من مقامات، يتقدم فيها السالك، الذي يبدأ رحلته بغية البحث عن ربه والفناء فيه، وتبدأ هذه المقامات بالتوبة، والورع، ثم الزهد، فالفقر، ثم الصبر، فالتوكل، وأخيراً الرضا. فهذه سبعة مقامات عدها الطوسي وجمهور المتصوفة من بعده، جاعلين منها جماع التربية الخلقية، والزهدية للصوفي[1]

وإلى جانب هذه المقامات، هناك سلسلة نفسية مماثلة يسمونها الأحوال، وقد ذكر الطوسي منها عشرة أحوال، هي: المراقبة، والقرب، والمحبة، والخوف، والرجاء، والشوق والانس، والطمأنينة، والمشاهدة، واليقين[2].

وإذا كانت المقامات تنال بمجهود شخصي، فإنَّ الأحوال تبقى رتباً ومشاعَر روحية، لا يملك الشخص من أمرها شيئا[3]، وفي هذا المعنى يقول الطوسي: (ليس الحال من طريق المجاهدات والعبادات والرياضات كالمقامات، بل هي نازلة تنزل بالقلوب، فلا تدوم)[4] ويقول القشيري: (الحال عند القوم معنًى يرد على القلب، من غير تعمد منهم ولا اكتساب لهم، من: طرب، أو حزن، أو بسط، أو قبض، أو شوق، أو انزعاج، أو غيبة، أو اهتياج، فالاحوال مواهب، والمقامات مكاسب)[5].

وهذا يعني أن هناك اختلاف بين المقامات والأحوال؛ من حيث الكسب والوهب، والثبات والزوال. غير أن هذا الاختلاف، لا يؤثر في العلاقة القوية بينهما. فالأحوال ما هي إلا تغيرات وجدانية، ذات تأثير بالغ في النفس، تقوم بدور المحرض، الذي يدفع السالك نحو الترقي، والعروج صعدا في سلم المقامات، هذا فضلا عن دورها المعرفي الذوقي، الذي تؤديه إلى جانب المقامات[6] فالعلاقة اذن بين الأحوال والمقامات، هي علاقة تداخل، ناتجة عما بينهما من تعاقب وتراتب؛ ذلك أن هناك أحوالاً مؤقتة

---

[1] نيكلسون، رينولد، الصوفية في الإسلام، ترجمة نور الدين شريبة: ٣٣.

[2] الطوسي، ابو نصر السراج، اللمع: ٦٦.

[3] الصوفية في الإسلام: ٣٤.

[4] اللمع: ٦٦.

[5] القشيري، عبد الكريم ابن هوازن، الرسالة القشيرية: ٢٣٦/١.

[6] ينظر عودة، امين يوسف، تجليات الشعر الصوفي:٣١.

كاللوامع والبوارق، تتقدم مقامات من جنسها؛ فهي أحوال ممهدة، وهناك مقامات تقوم على أحوال معينة، وتنتج أحوالاً اخرى، تكون ممهدة بدورها لمقامات تالية، وهكذا.

ويوضح ابن القيم الجوزية هذا التداخل فيقول (إن الواردات والمنازلات لها اسماء باعتبار أحوالها، فتكون لوامع وبوارق ولوائح عند أول ظهورها. وبدوها، كما يلمح البرق ويلوح من بعد، فاذا نازلته، وباشرها فهي أحوال، فاذا تمكنت منه، وثبتت له من غير انتقال، فهي مقامات، فهي لوامح ولوائح في أولها، وأحوال في أوسطها، ومقامات في نهاياتها)[١]

والحقيقة أن الأحوال والمقامات، كانت محل خلاف لدى الكثير من المتصوفة، في عددها وأصولها وترتيبها؛ فمنهم من ذهب يستبطنها وليصل بها إلى المئة، ومنهم من نظر إلى أصولها، فاختزلها إلى أربعة. وهذا الاختلاف، هو أمر طبيعي؛ ذلك أن معاناة الصوفي في تجربته، هي معاناة فردية، فلكل سالك استعداد يختلف عن غيره، وما يعانيه في الطريق ليس بالضرورة أن يكون مطابقا لما يعانيه الآخرون. ولذلك كانت الطرق إلى الخالق بعدد انفاس الخلائق كما يقول ابن خلدون:

(فكل سالك يليق به من التربية، ما لا يليق بغيره. والواردات، والمواهب، والعلوم، والالقاءات، والعوارض في السلوك، تختلف بحسب الاشخاص، والاحوال والمواجد والبدايات والنهايات والقوة والضعف، وسبيل سلوكهم غير متفق)[٢].

غير ان هذا لا يعني عدم وجود معالم مشتركة، من مقامات وأحوال ورسوم – لهذا الطريق–، يتفق عليها معظم المتصوفة؛ كالتوبة والزهد، والرضا، والخوف، والرجاء، والصمت، والخلوة، وغير ذلك مما هو محل اتفاقهم.

فالمريد لا يتم له طريق التصوف، حتى يعبر عدداً كبيراً من هذه المقامات، مكملاً نفسه بكل مقام قبل ان يدعه إلى تاليه، متمرسا بالحال الذي تفضل الله فاسبغه عليه، حتى يرقى إلى الدرجات العالية من الإدراك، التي يسميها الصوفية (معرفة) أو (حقيقة) حيث يصير الطالب عارفاً، ويتحقق أنَّ العلم، والعالم، والمعلوم، شيء واحد[٣].

هذا ويقسم الباحثون في التصوف، الطريقَ الصوفي، بحسب الغاية، إلى قسمين:– غاية القسم الأول، تصفية القلب؛ بقهر شهوات النفس ومغالبة الهوى. وغاية الثاني: الوصول إلى الله؛ بتحصيل صفات الكمال للقوى الروحية، التي تؤدي إلى ذلك الوصول)[٤].

---

[١] ابن القيم، شمس الدين، مدارج السالكين: ١/١٥٥–١٥٦

[٢] ابن خلدون، عبد الرحمن، شفاء السائل لتهذيب المسائل: ص٦٧.

[٣] الصوفية في الإسلام: ٣٤

[٤] في التصوف الإسلامي وتاريخه: ٦١

وهذا يعني أنَّ المريد يمر في طريق ترقيه الروحي بمرحلتين:
الأولى: يجاهد فيها شهوات نفسه بأنواع الرياضات، ويقطع جميع علائقها بالدنيا، ليتوجه بها إلى الله فقط. ويطلق الصوفية على هذا النوع من الترويض النفسي اسم " المجاهدة " [١]
اما الثانية: فهي مرحلة الرؤية الاشراقية، حيث يبدأ الصوفي بمنازلة أحوال الحضور والمشاهدة للذات العلية، واصفاً مواجيده العشقية، ومشاهداته العرفانية.

وتتأسس المرحلة الأولى أكثر ما تتأسس، على المقامات بِعَدِّها فضائل اخلاقية مكتسبة، يجاهد الصوفي نفسه حتى يتحلى بها، ويقيم فيها إقامة متمكنة تؤهله للدخول في المرحلة الثانية، التي تتأسس أكثر ما تتأسس على الأحوال، بصفتها حالات وجدانية، ومواجيد نفسية وهبية، تتصل بالذات الداخلية للصوفي، بحسب ما يطرأ عليها من تغيرات، ويعتورها من مواجيد ومشاهدات، تنتج عن حالات من التأمل والاستبطان والاستغراق، تتم بينه وبين الوجود، إذ تظل تتعاقب عليه الأحوال حالاً بعد حال، حتى يصل إلى أرقاها[٢].

وهذا التقسيم لا يعني عدم وجود تداخل بين المرحلتين؛ فالتداخل واردٌ وضروريٌ، وهو ناتج عن تداخل الأحوال والقامات، الذي وضحناه آنفاً . ومع ذلك يبقى هذا التقسيم ضرورة منهجية لدراسة أي تجربة صوفية.

وقد نظر الباحث في تجربة المقالح الشعرية الصوفية، فوجد أنَّ هذا التقسيم صالح لأنْ يكون منطلقا منهجياً لدراسة هذه التجربة، فاعتمده في هذه الدراسة.

---

[١] ينظر الشعر الصوفي: ١٦٣

[٢] م،ن: ١٧٨.

المبحث الأول
التوبة والزهد

سبق وأشير في بداية هذا الفصل إلى أنَّ المجاهدة، هي المرحلة الأولى من مراحل التجربة الصوفية. فهي تتضمن مجموعة من الإجراءات، التي يقوم الصوفي من خلالها، بأماتة شهوات نفسه، وقطع علائقها بالدنيا، وتطهيرها من كل ميل إلى غير الله عز وجل، ((فأصل المجاهدة وملاكها هو فطم النفس من المألوفات، وحملها على خلاف هواها في عموم الاوقات))[1]. أنها ترويضٌ نفسي مدروس، يبدأ الصوفي بممارسته متى ما سنحت في قلبه إرادة التوجه إلى الله والسير في طريق التصوف.

إنَّ عملية المجاهدة، تتأسس على التوبة، وتتضمن الزهد في الدنيا بما فيها من شهوة وشهرة. وهذا امر لا يتم الا بعد نزاع داخلي طويل بين متطلبات الروح من جهة واهواء وشهوات الجسد من جهة أخرى. ولحسم هذا النزاع لصالح الروح وبما يفضي إلى الاقامة في مقام التوبة؛ كان لا بد للمريد من إن يُلزم نفسه الصمت والخلوة.

وعلى هذا تكون التوبة والزهد والصمت والخلوة هي الأركان الأساسية التي تقوم عليها المجاهدة الصوفية.

ولو عدنا إلى شعر المقالح، لنقف على حقيقة المجاهدة الصوفية لديه، لوجدناها لا تخرج عن هذه الأركان الأربعة.

أولاً: التوبة

إن التوبة، باتفاق جميع المتصوفة، هي مفتاح الطريق الصوفي، بما فيه من منازل وكشوفات ومشاهدات. فهي ((أصل كل مقام، ومفتاح كل حال، وهي أول المقامات، وهي بمثابة الأرض للبناء، ومن لا توبة له، لا حال له ولا مقام))[2].

ويتأسس هذا المقام على نوع من أحوال التنبه، واليقظة، وزجر النفس. وهي كلها هبات من الله عز وجل، يلقيها في قلب العبد، عناية منه به، فلا يزال العبد يتجاذبه طرفا اليقظة وهوى النفس، حتى تغلب عليه اليقظة، فيرجع ويتوب، وإذا ثبت في التوبة، واستقر أمره فيها، صارت له مقاما[3].

ومقام التوبة، هو مقام جامع لجميع المقامات والأحوال، يقول بن القيم (لولا أن التوبة اسم جامع لشرائع الإسلام، وحقائق الإيمان، لم يكن الرب تعالى يفرح بتوبة عبده ذلك الفرح العظيم، فجميع ما يتكلم فيه الناس من المقامات والأحوال، هو تفاصيل التوبة وآثارها)[1].

---

[1] الرسالة القشيرية: ٣٢٩/١.

[2] السهروردي، عوارف المعارف: ٢٠٣

[3] تجليات الشعر الصوفي: ٣٠

لذلك فلا غرابة ان يؤسس المقالح تجربته الصوفية على هذا المقام الجامع فيخصه بمقطوعات كاملة وصريحة، في ديوان " أبجدية الروح ".

يقول المقالح في إحدى المقطوعات من قصيدة "**ابتهالات**":

إلهي
وقد سكن الليل
وانكفأت تحت صمت الظلام البيوت
وأورقَ حزنُ الشوارع
هل لي إذا انكمشتْ داخلَ الجسمِ روحَي
واختبأ الحلْم في صدفِ الدمعِ
هل لي خلف المدى توبة تصطفيني ؟
ونافذةٌ تحتويني ؟
وهل للكلام المحوط بالسرِ أنْ يفتدي وحشة الغابِ
أنْ يمنح القلبَ شيئاً من الضوءِ
شيئاً من الصلواتِ تطّهر هذا الكيان العتيقَ
وتغسل عنه سوادَ الخطيئةِ
تَغسلهُ من بقايا الجنونِ
ومن موجات الحريق[2]

في هذا المقطع الابتهالي، تتآزر مجموعة من الالفاظ الصورية، لتوحي بالسكون والانفراد، والوحشة، والانكفاء على الذات، وبما يتساوق مع ما تطلبه حقيقة التوبة من أجواء وضحها ذو النون بقوله: (أن تضيق عليك الأرض بما رحبت، حتى لا يكون لك قرار، ثم تضيق عليك نفسك، كما اخبر الله تعالى بقوله ﴿**وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّوا أَنْ لَا مَلْجَأَ مِنْ اللَّهِ إِلَّا إِلَيْهِ**﴾ ثم تاب عليهم ليتوبوا)[3].

إنَّ التوبة التي يطلبها الشاعر هنا، ليست التوبة بمضمونها العام؛ وإنما هي توبة صوفية. إنها توبة الاصطفاء، التي تفتح للذات الشاعرة نافذة في جدار بشريتها، وفي جدار واقعها المادي الضيق والمظلم الذي سادته القيمة العنصرية الانانية، فحالت دون قدرة الذات على إدراك القيمة الكلية العليا الموحدة – لتطل منها على عالم المطلق الرحيب، حيث الصفاء والنور الذي لا ينقطع.

---

(1) مدارج السالكين: ١/٣١٤.

(2) أبجدية الروح: ١١– ١٢.

(3) الرسالة القشيرية: ١/٣٢٢، والآية في سورة (التوبة) رقم (١١٨).

إنَّ ما يوحي به الشعور بوحشة الغاب من طغيان القيمة العنصرية بين افراد الكثرة، يكشف عن شعور الذات بغياب القيمة الكلية، التي تؤلف بين مختلف الاطراف في محبة وسلام، ومن ثم فإن افتداء الكلام المحوط بالسر لوحشة الغاب، يجعله متصلا بفكرة القيمة الكلية، ولعل ما يزكي هذا الافتراض، هو نسيان الذات للمعرفة المرموز إليها بالضوء، التي تنتجها المحبة في تأليفها بين الاطراف، والتي تتأتى للقلب دون العقل.

ومما يؤيد هذه المعاني العرفانية للتوبة قوله في مقطع آخر من قصيدته "قصيدة حب للسماء":

سيدي اتقدم والكف مرتعش والفؤاد

اليك بهذا البكاء

اشكو اليك خطيئة روحي

أوزع كفارة الجسد المتهدم

أبكي على أضلع لا تنام

على زمن لا يجيء(١)

فالخطيئة هنا هي خطيئة روح قبل أن تكون خطيئة جسد ؛ خطيئة روح لا تستطيع أن ترتقي إلى عالم الملكوت، فيتحقق لها ذلك الحلم الذي لا يأتي، والزمن الصوفي الذي لا يجيء.

وهكذا تبدو أمامنا المشاعر النفسية الملتاعة، التي تسيطر على الشاعر، حتى لتكاد تنطبق عليه معظم الصفات التي نعت بها القشيري صاحب مقام التوبة، حين قال: (التائب مشفق من عصيانه، مطرق بين اخوانه، مستهام قلبه، ظاهر خشوعه، متبادر دموعه، ضئيل كلامه، قليل منامه ... إن سألته خاطبك بعبرته، لا تسكن حرقته، ولا تزول دمعته، غريب في ابناء جنسه، كريم على ربه، مستوجب من الله صادق حبه)(٢).

واذا كان المعتاد لدى شعراء الزهد أن يتوجه الشاعر منهم إلى نفسه، بالزجر والتأنيب، وطلب المسارعة إلى التوبة؛ فإن الشاعر هنا يتوجه بطلب التوبة إلى الله لا إلى نفسه، وهو في ذلك ينطلق من منطلق صوفي خالص؛ (فالتوبة – طبقا لنظرية صوفية عالية –ليست إلاّ منحة الهية، تأتي من الله للعبد، لا من العبد لله)(٣) ويروى الصوفية في هذا السياق (أن رجلا قال لرابعة العدوية: لقد أكثرت من الذنوب والمعاصي، فلو تبت هل يتوب عليَّ. قالت: بل لو تاب عليك لتبت)(٤).

---

(١) أبجدية الروح: ٦١، ٦٢

(٢) القشيري، أربع رسائل في التصوف كتاب التوبة، مجلة المجمع العلمي العراقي: مج ٢٧٦/١٧.

(٣) الصوفية في الإسلام: ٣٥.

(٤) الرسالة القشيرية:٣٢٤/١.

وإذا كان أرباب الأصول من أهل السنة يشترطون لصحة التوبة ثلاثة شروط هي (الندم على ما عمل من المخالفات، وترك الزلة في الحال، والعزم على أن لا يعود إلى مثل ما عمل من المعاصي) [١]؛ فإن ابن عربي يخالفهم في ذلك – بتأثير من النظرية السابقة – فهو يرى أن الأصل الجوهري للتوبة، هو الاعتراف فقط، يقول:

الاعتراف متاب كل محقق ويه الإله الحق يشرح صدره[٢]

فابن عربي يخالف الفقهاء في اعتدادهم بالشرط الثالث خاصة، وهو العزم على عدم العودة لارتكاب الزلة، بل ويذهب إلى القول بأن ذلك سوء أدب مع الله تعالى؛ ذلك أن التائب هو الله على وجه الحقيقة لا العبد، معتمدا في رأيه هذا على فهم خاص لآيات التوبة، ومنها قوله تعالى: **﴿ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى﴾** [٣] فالتائب هو الله تعالى لا آدم.. وما كان من آدم الا مجرد الاعتراف، يشهد على ذلك ان الكلمات التي تلقّاها، لا ذكر فيها للتوبة. (وهكذا هم العارفون يفهمون مقام التوبة من هذا الوجه، فهم يسألون ربهم ان يتوب عليهم وحظهم من التوبة الاعتراف والسؤال لا غير)[٤].

ولعل المقالح هو واحد من هؤلاء، الذين فهموا التوبة من هذا الوجه، وعلى هذا النحو. إذ وجد يقول:

الهي
سأعترف الآن اني خدعتُ العصافيرَ
اني هجوتُ الحدائقَ
أني اختصمتُ مع الشمس
اني اتخذتُ طريقي إلى البحرِ منفرداً
وانتظرت الزمانَ الجميلَ
فما كان الا السرابُ
وما كان الا الخرابُ
ولكنني انصعت للشكِ
كابرتُ
بعثرتُ نصفَ الجنونِ
ونصف الضميرِ
فأدركني دملُ الوقتِ
شاهدتُ نعشَي

(١) م،ن: ٣١٢/١.
(٢) الفتوحات المكية: ١٣٩/٢.
(٣) سورة (طه) الآية (١٢٢).
(٤) الفتوحات الملكية: ١٣٩/٢.

خالطتُ أشياء لا تقبلُ التسميةْ (١)

فالشاعر هنا يتوجه إلى الله تعالى، معترفا بذنوبه وخطاياه، وهذه الخطايا يمكن النظر إليها من زاويتين؛ الأولى: أنها خطايا بريئة من جنس خطايا الأطفال، لا تعدو هجاء الحدائق وخداع العصافير. والثانية أنَّ هذه الاشياء (العصافير، الحدائق، الشمس) ما هي إلا رموز لقيم الجمال والخير والحق، تنكب الشاعر طريقها، ليتخذ طريقا منفرداً نحو الحياة، بمجاهيلها وأخطارها، وما تقتضيه من تنافس واصطراع، شارك فيه بكل اصرار ومكابرة، ظنا منه أنه يستطيع ان يصنع زمنا جميلا بدون تلك القيم.. ولكنه –وبعد أن استهلك طاقته الوجدانية –يقف على حافة العمر مستشعراً ومستحضراً لحظة الموت كأنه يشاهد ما يجري فيها. هذه اللحظة التي ستنقله إلى عالم آخر، شاهد وخالط فيه ما لا ينطبق عليه اسم من مسميات الدنيا، فكانت لحظة الاستشعار هذه، هي لحظة اليقظة والانتباه السانحة للتوبة.

والصوفية يقسمون التوبة بحسب الدوافع التي تدفع إليها –إلى ثلاثة اقسام؛ فيجعلون لها بدايةً ووسطاً ونهايةً . (فمن تاب لخوف العقوبة فهو صاحب توبة، ومن تاب طمعا في الثواب، فهو صاحب إنابة، ومن تاب مراعاة للأمر، لا رغبة في الثواب، أو رهبةً من العقاب، فهو صاحب أوبة)(٢) فهي ثلاث درجات اذاً . وكل درجة أرفع من الأخرى. وقد سئل الحسين المغازلي عن التوبة فقال: تسألني عن توبة الانابة، أو توبة الاستجابة ؟ فقال السائل: وما توبة الانابة؟ قال: أن تخافَ الله من أجل قدرته عليك. قال فما توبة الاستجابة ؟ قال: أن تستحي من الله لقربه منك)(٣).

ولو نظرنا إلى شعر المقالح الذي تناول فيه التوبة، لوجدنا فيه إشارات واضحة إلى تحقق الشاعر بهذه الدرجات. فما يشير إلى الدرجة الأولى ؛ ما ورد في آخر المقطوعة السابقة التي تحدث فيها عن استشعاره للحظة الموت ووقوفه على سوء المصير الذي ينتظره، وذلك في قوله:

فأدركني دمل الوقت

شاهدت نعشي

خالطت أشياء لا تقبل التسمية (٤)

فالأساس الروحي لتوبة المقالح في هذا المقطع هو الخوف من الموت وما بعده.

أما ما يشير إلى الدرجة الثانية من درجات التوبة، المسماة بتوبة الانابة، والتي تقوم على أساس استشعار عظمة الله، وإحاطته الشاملة، وقدرته على العبد في الدنيا قبل الاخرة، ومن ثم طلب عفوه وغفرانه، فنجدها في قوله:

---

(١) أبجدية الروح: ١٢– ١٣.

(٢) الرسالة القشيرية: ٣١٨/١.

(٣) الكلاباذي، أبو بكر محمد، التعرف لمذهب اهل التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود: ٩٣.

(٤) أبجدية الروح:١٣.

مولاي

سامحني ...

البسني بردةَ عفوك

طهرني من رجس خيالي

من إثمِ فعالي

تعلم ما كتبته يدي في لوح النفس

وتقرأني قلباً عن قلب

تحفظني، ترصد اهوائي في لوحٍ محفوظٍ

مذ كنت على عتبات الحرف صبيا [١]

ففي هذا لمقطع يتجه الخطاب صعدا إلى الله تعالى في مناجاة ضارعة من الأنا التائبة اصلاً، أي من دائرة المقام نفسه، حيث تستشعر الانا قدرة الله واحاطته الشاملة علما بكل ما يصدر عنها من خواطر وأفعال، الأمر الذي ينم عن حالة من الشفافية والإدراك، وصلت إليها الأنا التائبة في هذه المرحلة.

اما المرحلة الثالثة التي تنطلق من دافع الحياء من الله فنجدها في قوله:

اخشى الله حين يقول لي أخطأتَ

لا أخشى من النار[٢]

ففي هذه المرحلة يبدو المعنى الصوفي الأعمق لمقام التوبة بالانكشاف، فليست الجناية هنا من جنس جنايات العامة، المتمثلة بمخالفة الأمر والنهي، مما يمكن تسميته بخطيئات السلب؛ ولكنها من قبيل خطيئات الايجاب؛ بمعنى أنَّ الصوفي في هذا الطور، يرقى إلى مراقبة أفعال الطاعة عنده، راصداً ما قد يطرأ عليها من خلل أو عيب، مما لا يتفق واحترامه لنفسه، ولا المنزلة التي انزله الله إياها، وكرَّمه بها، حين جعله خليفته في أرضه. وذلك هو معنى الورع.

وهكذا تتجلى المعاني الصوفية للتوبة في شعر المقالح بوضوح تام يكشف عن تحققه بهذا المقام، وتمكنه فيه، والوصول إلى أرقى مراتبه ودرجاته حيث مقام الورع الذي عده الصوفية أول الزهد [٣] الأمر الذي ينقلنا إلى الحديث عن مقام الزهد.

ثانيا: الزهد:

---

[١] أبجدية الروح:٩٥-٩٦.

[٢]م، ن: ٣.

[٣] الشعر الصوفي: ١٦٧.

ويأتي مقام الزهد، ليؤسس إلى جانب مقام التوبة، لتجربة الشاعر الصوفية، بجميع أحوالها ومقاماتها؛ لأنه كما وصفه الطوسي (أساس الأحوال الرضية، والمراتب السنية، وهو أول قدم القاصدين إلى الله عز وجل، والمنقطعين إلى الله، والراضين عن الله، والمتوكلين على الله. فمن لم يحكم أساسه في الزهد، لم يصح له شيء مما بعده)(١).

بل لقد ذهب المتصوفة في الاهتمام بالزهد، إلى الحد الذي جعلهم يجعلون من معناه معنًى للتصوف بعامة؛ فيعرفون التصوف بقولهم (أن لا تملك شيئا وأن لا يملكك شيء)(٢).

أما حقيقة الزهد لديهم فتتلخص في نبذ الدنيا واحتقارها، وفي ضرورة التخفف من ضروراتها. فهو (عزُوف عن الدنيا بلا تكلف)(٣)؛ وذلك (لأن حب الدنيا رأس كل خطيئة، والزهد في الدنيا رأس كل خير وطاعة)(٤) اما علامته ف(ترك الشكوى، واخفاء أثر البلوى)(٥).

وبالنسبة للمقالح فقد كان على وعي كامل بأهمية هذا المقام، ومكانته في طريق التصوف؛ فهو يرى (أن جوهر التصوف هو الزهد في ملذات الحياة وممتلكاتها، وما يتبعه من انصراف عن المناصب والتعالي عن الخلق، والاستغناء بمحبة الله، وبالغنى الروحي، عن كل انواع الغنى المادي)(٦)

وقد تجلى وعي المقالح هذا باهمية الزهد في سلوكه قبل شعره. فقد سلك منذ بداية حياته مسلكا صوفيا زاهداً، بدأ بانحيازه للثورة ومعاناتها. انحيازاً لا يهدف إلى مال أو منصب أو ثروة، وإنما هو انحياز للعدل، والإنصاف للمظلومين، ضد الفقر والظلم والقهر الطبقي، الماثل بين الأغنياء والفقراء. لذلك- وحين بدأت لثورة تؤتي مغانمها- اختار سبيل العلم، ليقضي شبابه في طلبه، مغالبا الظروف المادية والمعيشية الصعبة، التي كان يعيشها، غير مُظْهِرٍ للشكوى ولأثر البلوى، بل إنه كان يرى في ذلك نعمة ومُعينا، وترويضا على حياة الزهد والتقشف، التي قدر له أن يعيشها. فهو يقول عن هذه الحياة (أما عن حياة الشظف فقد كانت حقيقة، ولا اظن أن أحداً من اليمنيين الذين دخلوا القاهرة، أو عاشوا فيها، قد عانى بعض ما عانيته في السنوات الدراسية للجامعة، وفيما تلاها من سنوات الدراسات العليا (الماجستير / الدكتوراه)، ولست آسفاً أو نادماً على ذلك، ويبدو ان تلك المعاناة كانت ضرورية للارتفاع بالروح والجسد معا وترويضهما على اعتياد الشظف والرضى بالقليل وباقل القليل)(٧).

---

(١) اللمع: ٧٢.

(٢) التصوف الثورة الروحية في الإسلام: ٤٢.

(٣) الرسالة القشيرية: ٣٦٨/١.

(٤) اللمع: ٧٢.

(٥) المصدر السابق: ٧٥.

(٦) المقالح، أحمد بن علوان وخصوصية المواقف الصوفية في اليمن، م/دراسات يمنية، عدد ٤١ لسنة (١٩٩٠م): ١٥.

(٧) صحيفة الجمهورية الثقافية، الخميس ١/٧/١٩٩٩م: ٥.

وإذا كانت حقيقةالزهد لا تتصرف إلاّ إلى الزهد بما هو موجود؛ فقد تجسدت هذه الحقيقة في سلوك المقالح الزهدي خير تجسيد، فقد عاد من القاهرة- بعد اكمال دراساته- وهو يضمر اعتزال جميع الاعمال والمناصب العامة، والتفرغ للبحث والدراسة؛ غير أن الدنيا أبت إلاّ أنْ تأتيه راغمةً، فيعين رئيساً لجامعة صنعاء، ولا يلبث ان تنهال عليه الالقاب والاوسمة، ويعلو صوته جميع الاصوات، ويذيع اسمه، ويصبح واجهة البلاد الثقافية، مع ذلك ورغم ضغوط الحياة، ونسق المكانة العامة، التي كانت ترمي إلى فصل الشاعر عن جوهره؛ فقد ظلت صورة المقالح: الشاعر الزاهد البسيط، تعيش في حالة تماس مطلق مع جوهره الصوفي، الذي ظل حريصا على أن لا يتقاطع معه في شكل المكابدة الصوفية، التي يخوض غمارها، حيث تقوده خطى وجده الصوفي العظيم نحو آفاق الروح، ومدائن الفرح التي تخلصه من ادران الجسد[1]. فأنت (لا تشعر بوهم هيلمان المكانة الاجتماعية الرسمية وسلطة الوظيفة الكبيرة، التي يجاهد حلم الشاعر مجاهدة صوفية مؤلمة للتحلل من اشتراطاتها الجارحة، بل إنك تحس بعض الاحيان، بمدى الكم الهائل من الخوف والحذر والاحتقار، الذي يخفيه في أعماق نفسه، تجاه الوظيفة الرتيبة، وقلقها المزمن، الذي يقض مهاجع الشعر في نفسه، ويحاول الانقضاض على منابع عمادة الروح في داخل ذاته)[2]. لقد اقبلت الدنيا على المقالح فقبلها؛ لا على أنها مغنم بل مغرم. وقبوله لها لا يتنافى مع صوفيته؛ لأن الصوفي الحق (لا يسأل، ولا َيرُدّ، ولا َيحْبِس)[3]الى جانب أن الله (قد يمنح اولياءه –في بعض الاحيان – الثروة والجاه، ليخفيهم عن أبناء الدنيا)[4].

وإذا كان هذا هو حال الشاعر مع الزهد في مسلكه، فإن حاله معه في شعره لن يكون أقل شأناً من ذلك. فإذا كانت معاني شعر الزهد الإسلامي تدور في معظمها حول الصراع الدائر بين المثل الإسلامية العليا، التي رسمها القرآن وجسدها الرسول (ﷺ) وصحابته، وبين مظاهر التفريط بهذه المثل، التي اتضحت في الحيد عن النهج الإسلامي، وايثار المصالح الدنيوية على الحياة الأخرى، ثم ما جره ذلك من استئثار بالسلطة السياسية، ونمو الجشع لدى الحكام واتباعهم على حساب المصالح العامة لجماهير المسلمين، ثم ما جره ذك من تفاوت طبقي، تمثل في التفاوت بين الأغنياء والفقراء[5])؛ فإن جل شعر المقالح لا يكاد يخرج عن هذه المضامين. ولكن بطريقة حداثية تتجنب الوعظ والارشاد، والتناول الخطابي ذا النزعة التعليمية المباشرة.

---

(1) ينظر م/ الثقافة، العدد الخاص بالشاعر، مرجع سابق: ٩

(2) م/ الثقافة، م.ن: ١٠.

(3) اللمع: ٧٥.

(4) الصوفية في الإسلام: ٤١.

(5) الشعر الصوفي: ١١٩.

وإذا كان ذلك بالنسبة لشعر الشاعر عموما؛ فإن هناك نصوصا خاصة، أحالت على هذا المقام، وعلى أهم مضامينه. من ذلك هذا النص، الذي يؤسس لهذا المقام، بصورة صريحة ومباشرة. ففي مقطع من قصيدة له منشورة عنوانها (خمس قصائد لإنسان آخر القرن)، وجدناه يقول:

أنت تشبهني

وأنا أشبه الآخرين

كلنا من تراب وماء، أتينا من الأرض

لا احدٌ سوف يأخذها معه

سوف يأخذنا معها

من قميص الفراغ أتى ظِلُّنا

وسيمضي إلى قمم الطين

لا أحدٌ سوف يأوى إلى جبل أو زعيم

ولا عاصم غيره

العمائم كالقبعات

وفصل الخطاب بما ترتديه القلوب(١).

ففي هذا المقطع يؤسس الشاعر تجربته الصوفية، على أساس المبدأ الأول والأساس في طريق الزهد والتصوف؛ وهو نبذ الدنيا وإدارة الظهر لها، كونها زائلة، لا يصح الركون إليها، فيلتقي بهذا مع الموضوعات الأولى، التي عرض لها الشعر الصوفي في بداياته، وهي الإعراض عن الدنيا، والزهد فيها وكثرة ذمها وسرعة زوالها(٢)، وابراز حقيقتها، وحقيقة علاقة الإنسان بها.

إن هذه المعاني هي المعاني الصريحة التي تضمنها هذا المقطع. إن الشاعر هنا لم يذهب إلى هجاء الدنيا والحياة، بقدر ما أراد ان يكشف عن حقيقتها، وعن حقيقة علاقة الإنسان بها. فهي علاقة عبور ليس إلا. وهذا الإنسان الذي جاء من الأرض، لا يلبث أن يعود إليها، مجرداً من كل شيء كما جاء. ولن يستطيع احدُ أن يعصمه من هذا المصير، والمآل. وكأن نسيان الإنسان لهذه الحقيقة، هو سبب الطغيان الحاصل في الحياة. أو ذلك ما يريد أن يقرره الشاعرٍ وما هو كائن بالفعل.

ونحن نلاحظ ان هذا المقطع رغم شيوع معانيه، ورغم بساطة أدائيته، ومُباشرية ووعظية خطابه، واهتمامه بالمعنى أكثر من المبنى؛ فإنه لا يقف عند حدود الغرض التعبدي الأخلاقي كما هو شأن شعر الزهد الإسلامي، وإنما يتجاوزه ليكشف عن نزوع روحي باطني، ومعانٍ عرفانية واضحة تجلت في إدراك الشاعر لثنائية تركيب الإنسان، والقول بجوهرية الوجود الروحي، وعرضية الوجود الجسدي، ومن ثم

---

(١) الجمهورية الثقافية الخميس ١٩٩٩/٧/١م ملف خاص عن الشاعر: ٦.

(٢) ينظر الشعر الصوفي: ١٥٩.

اعطاء الاعتبار الأول لِما تكنه الضمائر، وترتديه القلوب، في إشارة واضحة منه إلى أهمية التقوى في قبول الاعمال، التي وضحتها الايات القرآنية الكثيرة، من مثل قوله تعالى: ﴿**وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ**﴾[1]، وقوله ﴿**وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى**﴾[2] وقوله (ﷺ): ﴿إن الله لا ينظر إلى صوركم ولكن إلى قلوبكم﴾[3] وغير ذلك من النصوص الدينية، التي شكلت الأساس النظري للفكر الصوفي، القائم على النظر الباطني والتحقق القلبي في الأعمال قبل أي شيء آخر.

وإذا كانت هذه هي حقيقة الدنيا، وحقيقة علاقة الإنسان بها فلماذا إذاً يتهالك الإنسان على متعها الزائلة و يتزاحم ويتقاتل على جمعها، ولا يكتفي منها بما يقيم أوَدَه ويقوي صلبه، ويحفظ عليه جسمه، ولا يشقي روحه، مما تجود به الطبيعة، وتبذله للجميع، بعيدا عن التدافع الجائع والطامع. هذا ما أراد الشاعر أن يقتنع به، ويقنع به غيره، وذلك في هذا المقطع من قصيدته (صوتان) الذي يقول فيه:

يا هذا

نصف رغيف يكفيك

وجرعة ماء من نهر أو نبع،

في منعطفات ظلال واسعة الرحمة،

يا هذا تحييك[4]

ففي هذا المقطع تتجلى (الدعوة الزاهدة واضحة، وهي تخرج بالانسام من حيز التملك والأثرة الضيقة، إلى فضاء التعامل مع ظواهر الوجود، التي تكفي لكل البشر)[5].

ومع ما في هذه الدعوات ذات اللهجة البسيطة والواضحة من صدق وصفاء سريرة؛ الا أنها لا تزال في معانيها الزهدية دون درجة التحقق الكاملة بهذا المقام، هذه الدرجة، التي لا تتم للصوفي إلا (أنْ يخلو قلبه مما خلت منه يداه)[6] مادياً ومعنوياً فلا يعود يقيم لشيء وزناً، ولا لوجود معنىً سوى الوجود الحق. فهذا هو زهد المحققين، وهو ما نجده في قول الشاعر:

له المجدُ والشعُر

لا أحدٌ غيره يستحق القصيدة[7].

---

(١) سورة الأعراف: آية ٢٦.

(٢) سورة البقرة: آية ١٩٧.

(٣) مسلم: ٤/١٩٨٦، رقم ٢٥٦٤.

(٤) أبجدية الروح: ٣٤.

(٥) حداد، د.علي، النص وأسراره: ١٤٣.

(٦) اللمع: ٧٢.

(٧) أبجدية الروح: ٥٥.

وفي قوله أيضاً :

يا رب

كل هوىً لا تكون به

لا تبارك أسماَءه ُ

هو يا سيدي

جسدٌ.. ورماد [١]

ففي هذه الأسطر يصل الشاعر إلى الغاية من مقام الزهد، ليلحق بأولئك الذين أشار إليهم الشبلي بقوله (الزهد غفلة، لأن الدنيا لا شيء، والزهد في لاشيء غفلة)[٢] فهؤلاء قد علموا ان الدنيا بغير معرفة الله، والحياة معه، لا تساوي شيئا، فهي رماد تذروه الرياح كما عبر الشاعر هنا.

إلا أن الوصول إلى هذه الدرجة، لا يتم إلا بعد المجاهدة المضنية، للنفس وأهوائها، ورغباتها الجسدية.وهذه المجاهدة الزهدية هي التي أنشأ لها شيوخ المتصوفة مذهباً متدرجاً (قام على أساس أن في الإنسان عنصر شر، ذاك هو روحه الشهوانية أو الدنّية. وهذه الروح الشريرة – مستقر الشهوة والهوى – تسمى النفس)[٣]، وقد أرادوا بها (ما كان معلولاً من أوصاف العبد، ومذموما من أخلاقه وأفعاله)[٤]، (ويمكن أن تعتبر على وجه العموم مرادفة للجسد، فهو وأعوانه؛ الدنيا والشيطان، أعظم العقبات في سبيل تحصيل الاتحاد مع الله)[٥]؛ لذلك كانت رياضة النفس، هي العمل الرئيسي في طريق التصوف. (والقاعدة (والقاعدة في هذه الرياضة، أن تصرف النفس عن هذه الأشياء، التي اعتادتها، وتغري على مقاومة أهوائها، ويهدم كبرياؤها، وتوقع في الشدة والعنت، حتى تدرك وضاعة طبعها الأصيل، وفعلها الرذيل.)[٦]

الرذيل.)[٦]

وعموما – وما دامت النفس مرادفة للجسد– فإنَّ رياضتها تتخذ شكلا صراعيا مريرا، يعبر عنه من خلال، ثنائية الروح والجسد.

---

[١] م، ن: ١٦٧.

[٢] اللمع: ٧٣.

[٣] الصوفية في الإسلام / ٤٢،٤٣.

[٤] الرسالة القشيرية: ٣٠٥/١.

[٥] الصوفية في الإسلام: ٤٣.

[٦] الصوفية في الإسلام: ٤٤.

ثنائية الروح والجسد

لقد أخذت ثنائية الروح والجسد، مساحة كبيرة من الفكر الصوفي، وفي متخيله الشعري، ذلك أن الموقف الصوفي، يتأسس أصلاً على هذه الثنائية. وكل تجربة صوفية تستمد مبررات وجودها، وحيويتها من حالة التوتر الدائمة، التي تسود العلاقة بين طرفي هذه الثنائية، فهي بمثابة المحرق لهذه التجربة. فالتجربة الصفية ما هي إلاّ تصوير لحالة التوتر والصراع بين الروح والجسد، إذ تمضي في تصوير مراحل هذا الصراع، منذ بدايته حتى لحظة انتصار الروح، وانطلاقها في ملكوت المطلق اللامتناهي. وهذا الصراع يتأسس على التسليم بفرضيةِ أوليةِ الروحِ وأفضليته على الجسد. فالروح في الفكر الصوفي، هي أسبق موجودات الله جميعاً، عاشت وتحركت وأضحى لها وجود قبل أن يخلق العالم، وهي خلال ظهورها الترابي، غريب في منفى، يحن دائما إلى العودة إلى داره، والتحقق بوجوده الروحي).[١] انطلاقا من هذه الفرضية يتأسس جدل ثنائية (الروح /الجسد)؛ فمنذ (بدأ الإنسان يعي وجوده الروحي، بعد مرحلة طويلة من التيه، وهو يسعى إلى ترقية هذا الوجود، مدركاً أن تكوينه يقوم على ثنائية لا يستقيم شأنها، إلا بالتوازن الحميم بين الجسم والروح، وبالإلحاح الدائم على هذا التوازن، إذ بدونه يتحول هذا المخلوق – في حالة تغلب الجسد إلى وحش كاسر تحركه النزوات والشهوات، التي لا ينطفئ لهيبها، ولا يسكن أوارها وقد جاءت الاديان السماوية لتعلي من شِأن الروح، ولتخفف من سيطرة الجسم، ولكي تفتح فضاءات واسعة المدى، للمعاني العرفانية، الهادفة إلى تغذية الروح، وتعميق إحساسها بوجود لا يخضع لما هو مشاهد و محسوس فقط، وليجعلها – أي الروح – في حالة إشراق دائم، سواء في حالة نوم الجسم، أو في حالة صحوه)[٢].

وإذا كان المقالح قد كشف في هذا المقطع النثري عن وعيه بأهمية الوجود الروحي، وعن إيمانه بأزلية الصراع بينه وبين الوجود الجسدي، وبضرورة استجابة الإنسان لصوت الروح، وتحقيق التوازن بينه وبين الجسد؛ فإن هذا الوعي النظري، قد انعكس في متخيله الشعري، فأثمر تجربة شعرية ناضجةً ومتميزة، صورت مجاهدته المضنية، لمراحل الصراع المريرة، بين جسده وروحه، ومحاولته الدائبة، في الانتصار للروح، حتى يستعيد سيطرته على الجسد، وينقله إلى فضاءات المعاني العرفانية المتعالية.

يبدأ الشاعر تصوير مراحل الصراع من هذا المشهد، الذي يكشف فيه عن وضعية الاختلال القائم، لصالح طرف الثنائية الجسدي، فيقول في مقطع من قصيدة "اسئلة":

منذ متى وهوى جسدي ضاربٌ في المتاهات

يجلد روحي

---

[١] م،ن: ١١٢.

[٢] ملحق رقم (٣).

ويصلبها فوق شوك الغواياتِ

منذ متى يتمددُ صوت بخارطةِ الأرض

يسألني: انت وحدك ترقب ما خبأته الوجوه من الوقت

والريح

ما اختزنته القناديل من صبوات العشيات

من دفئها

ما الذي اكتسبت وردة الروح من نشوات الجسد؟[1]

* * *

يفتح المقالح أعيننا، في هذا المشهد الوصفي، على صورة الروح وهي واقعةٌ في أسر الجسد، المتجذر في متاهات الغواية والضلال، وهو يجلدها، ويسوقها ليصلبها فوق شوك الأهواء والشهوات، وتبدو الروح في هذه لمرحلة من مراحل الصراع، ضعيفةً، لا صوت لها، ولا تملك من أمرها شيئا أمام نزق الجسد، الذي أدمن الغواية، وتعتق فيها.

ويصاحب هذا المشهد، صوت معارض، يتوجه إلى الشاعر، بمجموعة من الاسئلة، تستنكر هذا الوضع، وتستحث الذات للتحول عنه. ولم يحدد الشاعر هوية هذا الصوت سوى أنه (يتمدد بخارطة الأرض)منذ زمن بعيد، وهذا يعني أن مصدر هذا الصوت ليس مصدراً داخلياً، وإنما هو مكان ما خارج الذات، الأمر الذي يسمح لنا بتفسيره على مذهبين: الأول هو انه من جنس تلك الهواتف التي يسمعها اهل الطريق في بدايات سلوكهم فتدفع بهم إلى معانقة الطريق والسير فيه. والثاني: هو انه من جنس تلك الآيات الصامتة، أو الشواهد الحالية، التي تشهد على تدهور الحياة – على مستوى الجسم قبل الروح–، حينما تخضع هذه الحياة، لسيطرة مطالب الجسد وشهواته. هذا إلا إذا كانت الأرض هنا هي ارض الروح، التي أعلن الشاعر تحوله أليها بقوله: (لأرض الروح أكتب ماء أشعاري)، وهذا أمر وارد، خصوصاً أنها قد جاءت معرفة بـ(أل) العهدية. وعليه يكون الصوت هو صوت داعية التوبة؛ صوت الفطرة النازعة للتصوف، وهو صوت داخلي، كونه كما قلنا شعاع يتحرك في أصل الروح، يستنهض الشاعر الذي لا يزال في وضعية الشاك، المتردد، يرقب ما تسفر عنه رحلة من سبقوه إلى الطريق، يتملى بإعجاب وجوههم المسفرة بأنوار الوقت الصوفي، وبأضواء لقاء العشيات العاشقة.

ومهما يكن من أمر هُوية هذا الصوت فقد حرك بأسئلته قلب الشاعر، لينهض من آتون هذا الجسد الترابي المنهك، تاركا أرضَ الحيرة والشك، المعبر عنها بـ(ارض السؤال) متوجها إلى الله – على هدىً من بوارق ولوامح الأحوال الجذبية، التي تتعاقب عليه بين الفينة والأخرى – يستجيره من ظلام شكه ويطلب منه قطع شكه باليقين. يقول:

---

[1] أبجدية الروح: ١٦٨– ١٦٩.

يترك القلبُ ارضَ السؤالِ
وينهض من جسد ذابل كالتراب ويصرخ:
يا َمن مِنْ العدم المستحيلِ صنعت جميع َ الممالك
اوجدتَ من كلمةٍ هذه الكائنات
والبستها من ضِياءِ يديكَ بهاءً
وجئت بنا نجتلي سحرها،
وسرائرها
استجير بك الله من شر اسئلة تتعقب روحي
تطاردها
كلما انبثق النورُ في وردِة القلبِ
وامتلك الحرفُ أجنحةً
زمَّ حشدُ السؤالِ خواتَمه ُ
واستردتْ خرائبها الذاكرةْ [١]

هكذا هي الأحوال الجذبية الأولى، لا تكاد تبرق حتى تزول، ليسقط الشاعُر إثر زوالها، في فراغ الوهم، وخراب الذاكرة، فاقداً ذاته، ليظل:

مشدوداً كالحبل إلى شرفات الاوهام
أبحث عن نفسي في قاع الحلم المِّيت
لا شيَء تبقَّى في جسدي
في روحي
لا غيمة في الافق ولا دمعة خلف جفوني[٢]

إنها حالة من اليباب الشامل، التي يشكو منها الجسد قبل الروح، فلا دمعة يعزى بها نفسه، ولا غيمة أمل يستُر بها عريه َ، ويملا بها فراغ نفسه.

ويحاول الشاعر عبثا ملء هذا الفراغ الروحي الموحش بالماديات، ولكن هيهات:

مستتر أنت الآن بثوب الدولار
ومعتصم بالبنك
تقايض كنز الروح – وكنز الروح جواهر لا تفنى –
بغبار اللذة. قل لي:

---

(١) أبجدية الروح: ١٦٩-١٧٠.

(٢) م، ن: ٣١.

هل ستظل تقايض بالرغباتِ الرغبات
وتدخل دهليزَ الخوف وحيدا ؟!
ما اشفاك![١]

إن فزع الفراغ يتعمق، و مساحة العري تتسع، والماديات التي عول عليها الشاعر في ملء فراغه الروحي، وستر عريه تخفق، فهي قابلة للفناء والزوال، والشاعر يبحث عما لا يفنى، وتحقيق مالا يفنى بطريق ما يفنى معادلة صعبة، لا يتولد عنها الا الشقاء.

وهنا لا يملك الشاعر إلاّ أنْ يتزود بزاد القناعة والسكينة والصبر. فلعله مع الصبر يكون الفرج، وبالفعل يعاود الشاعر ذلك الصوت؛ صوت (أرض الروح) ليقول له:

لا تحزن إن الله معك
لا تحزن إن الشعر معك
لا تحزن إن الفقر معك
لا تحزن، هذا ما قالته الأرض
وأعطاني من أعطى الموتى،
خبزاوثيابا لا تبلى.[٢]

في هذا المقطع، الذي اكتسب طاقته الشعرية بفعل التكرار، والتوازي الايقاعي، وكنائية سطره الأخير– يستشرف الشاعر تجربة الخروج الأخيرة، عبر عملية تناص ذكية، مع نص قرآني، ذي دلالات مهمة في تجربة الخروج، وهو قوله تعالى – لمناسبة خروج الرسول (ﷺ) من مكة وهجرته إلى المدينة، تتعقبه افاعي الشر والشرك-: ﴿**إِلاَّ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا**﴾[٣]. كأن الله، والشعر، والفقر، هي الجنود التي أُيد بها الشاعر، بالاضافة إلى الخبز الالهي (الحب الآلهي) والثياب التي لا تبلى (العرفان) يستطيع الشاعر أن يعاود الصراع ومن موقع القوي المعزز بأسلحة فاعلة.

وبالفعل تبدأ جولة الصراع الأخيرة حيث يفارق الشاعر نفسه، ليتأملها عن بعد، بوصفها مكانا منقسما، ويدير الصراع، لصالح نزوع الرجوع على نزوع الابتعاد.

كنت أُبصرها

---

(١) أبجدية الروح:٣٢.

(٢) م، ن: ٣٦.

(٣) سورة التوبة، آية ٤٠.

كنت أبصر نفسَيمكتظةً بالخطايا
محاصرة بذبابٍ من الاثم
حاولت اغراءها بالخروج من الجسم
أمعنتُ في صدها
فاستفزتْ بقايا الافاعي بصدريَ
واستنفرتْ كبرياء الغوايةِ
وانحدرتْ
سكنتْ أسفلَ الجسمِ
بل أسفل الأرضِ
وانفلتت كصبيٍ صغيرٍ
يحطم أعضاَءه
آه ما كان أبعَد ما بيننا
غير أنّي اعتذرتُ لها
واعتزلت الزحام
خلعت حذاء الهزيمةِ والصبرِ
اثمن ما ادخرته السنون العجاف
ارتفعت ... انا
ثم واريتها،
ولمحت بقايا شرارتِها في ارتعاشِ العظام(١)

لقد قام هذا المقطع على بنية (لسقوط / الارتفاع)، التي فرضت نفسها على وعي الشاعر ولا وعيه، بإيحاء من الآية السابقة في قوله تعالى ﴿**وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا**﴾(٢)، فتمت عملية الخروج، بعد معاناة شديدة، حيث حاولت النفس الأمارة بالسوء، استفزاز واستنفاد ما تبقى من أهواء ورغبات أرضية في صدر الشاعر فلم تفلح، فانحدرت هي ليرتفع هو. وكان لتجربة اعتزال الزحام (الخلوة) التي سنتحدث عنها فيما بعد، دور مهم في إتمام عملية الخروج، حيث أتاحت للشاعر، أصالة الاختيار وحريته، بعيداً عن تشويشات الوجود "مع" أو "في" فجاء اختياره للخروج –

(١) أبجدية الروح: ١١٢– ١١٣.
(٢) سورة التوبة: آية ٤٠.

الارتفاع رغم ما في ذلك من صعوبات؛ ذلك أن (في كل تجربة للخروج ثمة عذابات ثقيلة، موجعة، ولكنها ترتبط في الوقت نفسه، بحالة مقدسة؛ حلم أو معجزة أو نبوة أو خلاص)[١].

وقد أجاد الشاعر في التعبير عن هذه المعاناة، بعبارة مقتصدة في المبنى، غنية بالمعنى وهي قوله (في ارتعاش العظام)، التي صورت حمى الخروج وعذاباته أبدع تصوير.

بقي ان نتعرف في نهاية هذا الصراع على وضع الذات الشاعرة عقب عملية الخروج هذه، وهو ما سيعرفنا عليه المقطع الاتي:

مثلَ برق أضاء ... ومرْ
مثل صوتِ المطرْ
لمع السرُّ في راحتيْ
وهوى يستريحُ بأطرافها
ابتلَ شخصي بماءِ الحقيقةِ
وانشقَت الروح عن نفسها
عن فتًىذاهلٍ في السباقِ
يرى نَفْسه ُ عارياً يتلفع بالاثمِ
هذا المسجى هناكِ،
هنا، رجل في الثلاثين من عمره ُ
يتسربُ،
تنشع اثامه وخطيئته في القصائد
في صفحة من كتاب
ويكمل دورته
يتلفع بالضوءِ والظلِّ
مشتعلا بالجنونِ
وفي فمه جزع وابتهالْ[٢]

بهذا التشبيه التمثيلي الواضح، وعبر رمزية البرق والمطر، بما بينهما من علاقة تعاقب سريع ؛ يصور الشاعر هوية السر، الذي لمع في راحتيه. ولكي ينفي ما قد يتبادر إلى الذهن – بفعل التشبيه الأول – من سرعة انقضاء وزوال لمعان السر، جعله اولاً يلمع في راحتيه؛ للدلالة على لبثه ومكوثه وتمكنه من الإمساك به وتأمله لفترة أطول، ثم عمق هذه الدلالة بقوله (وهوى يستريح بأطرافها)، وضاعفها

---

[١] منير، وليد، النص القرآني من الجملة الى العالم: ١٦٣.

[٢] أبجدية الروح: ١١٣-١١٥.

أكثر بقوله (ابتل شخصي بماء الحقيقة)، وكل هذا يعني؛ أن حالة انبثاق السر ولمعانه هنا، ليست كحالته في مراحل الصراع الأولى؛ فهو هنا يقوم بوظيفته كاملة، فيكشف للذات الشاعرة عن حقيقتها الروحية، وتنشق الروح على إثر ذلك عن معرفة، تتيح للشاعر أن يرى نفسه، ويستبصر وضعه وما هو عليه من آثامٍ وخطايا، تحاول أن تتسرب وتتشع فيما يقول ويكتب.

وهذه المعرفة هي التي ستغري الروح بإكمال دورته التطهيرية إلى أن يتلفع بالضوء والظل بدلا من الإثم، وبما يحيل على بنية (التخلي والتحلي)، التي يعتمدها المتصوفة، في عملية التطهير هذه، والتي لا بد لإتمامها، من إرادة – اقل ما يقال فيها أنها مجنونة – تشتعل في جوانح المريد وجوارحه، ومن التحلي كذلك بحالي الخوف والرجاء اللذين عبر عنهما الشاعر بقوله: (وفي فمه جزع وابتهال).

لقد استطاع الشاعر في هذا المقطع أن يتحقق بحقيقة وجوده الروحي، أي بـ(أناه) الميتافيزيقة الخالصة، النازعة إلى التحقق بحقيقة الوجود المتعالية، نزوعا عشقيا عبر عنه الشاعر برمزية صوفية تجريدية معروفة، هي الجنون. وهذا يعني أن ذات الشاعر المجاهدة، قد استطاعت أن تتحقق هنا بالفناء في مرتبته الأولى، أي بوصفه تغييرا معنويا للروح، بإفناء ميولها ورغباتها جميعا[١]، بدليل تعاقب الواردات الجذبية على قلبه –تواردا ً مكنه من إدراك ماهيته الروحية، وهي في حالة نزوع نحو التحقق بماهيتها الكلية المتعالية، التي بدأت تتحقق بها بالفعل تحققا جزئيا، عبَّر الشاعر عن جزئيته بقوله (ابتل شخص بماء الحقيقة) (فالابتلال ليس الاغتسال؛ الغسل قد يعني إزالة الحدث، أما البلل فمجرد تذكير للجسد أن يصحو. والذي يغفو أو يصيبه الإجهاد الجسدي أو الرهق النفسي، يرش بالماء، بغية ان يستجمع حواسه) وكان إنصرافة الشاعر عن الروحانية إلى الجسدية، لم تكن سوى إغفاءة، شرود بسيط زال بمجرد الابتلال[٢] فعادت الروح لتمسك بزمام الامور، وتواصل تطهرها إلى أن يتحقق عتقها.

وهكذا استطاع الشاعر أن يتجاوز وضعية الاحتلال بين روحه وجسده ويتحول بالصراع بينهما لينتهي لصالح الروح؛ لا بقصد إهمال الجسد أو إلغائه ؛ وإنما– كما يقول الشاعر ذاته– (لأن العناية الزائدة بالجسم تتم على حساب الروح وتضعف من شأنه، بينما العناية الزائدة بالروح تزيد الجسم قوة ولا تقلل من شانه، بل تمنحه القدرة على الإبداع والابتكار)[٣] لذلك فقد ذهب إلى احتضان جسده بحميمية واضحة تجلت في مخاطبته اياه في احدمقاطع قصيدته (قصيدة حب للسماء) بقوله:

جسدي لا تخف
سوف تصعد روحي لكيما ترى
كل ما خبأ الله من بهجة

---

[١] الصوفية في الإسلام: ٦٣.

[٢]النهاري، د. محمد، عبد العزيز المقالح الشاعر المعاصر: ٥٠.

[٣]ملحق رقم (٣).

من جداول رقراقةٍ

وتعود اليك على غيمةٍ من غناء الحمام(١)

ان الشاعر بعدم رفضه للجسد كنقيض للروح، يتفق مع جمهور المتصوفة، ولا يختلف معهم، كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين(٢) إذ أن رياضة النفس، ومجاهدة الجسد عندهم، ليست سوى ذلك التغيير المعنوي الباطن للإنسان، فـ (حين يقولون: مت قبل أنْ تموت، لا يريدون أن لنفس الشهوانية (الجسد) من الحتم أن يتحطم، بل يريدون أنَّ من الممكن – بل من الواجب – أن تتطهر من صفاتها، التي ليست إلا شراً خالصاً . فهذه الصفات: الجهل والكبر، والحسد والبخل، تستأصل وتستبدل بأضدادها، إذا سلّمتَ مشيئتك إلى الله، وجمعت فكرك في الله، ومن هنا يكون الموت في النفس حياة في الله حقا)(٣).

إن مجاهدة النفس ورياضتها على هذا النحو تقود عن طريق مباشر وغير مباشر إلى حياة التأمل حيث الصمت والخلوة وهما موضوع المبحث الثاني من هذا الفصل وهما ما سيقف البحث عليهما في المبحث الآتي.

---

(١) أبجدية الروح:٦٤

(٢) ينظر: أسئلة الكتابة عند المقالح/ أسئلة الحداثة: ٥١، بحث غير منشور.

(٣) الصوفية في الإسلام: ٤٤.

المبحث الثاني
الصمت والخلوة

أولاً: الصمت:

لقد وردت بعض الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، التي تحث على الصمت، وترغب به عن فضول الكلام، الذي لا يجلب مصلحة، ولا يدفع ضرا. ومن هذه الايات قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنصِتُوا﴾ [1]، وقوله تعالى خبراً عن الجن بحضرة الرسول (ﷺ): ﴿فَلَمَّا حَضَرُوهُ قَالُوا أَنصِتُوا﴾[2]، إلى غير ذلك من الايات التي تجعل من الصمت آية أو معجزة، يؤمر بها الانبياء، مثل قوله تعالى لزكريا، لما طلب من الله آية فأجابه تعالى بقوله: ﴿آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا﴾[3]

اما الأحاديث النبوية، فقد ورد الكثير منها، من ذلك قوله (ﷺ): ﴿من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الاخر، فليقل خيرا أو ليصمت﴾[4]، وقوله (ﷺ) في حديث طويل له: ﴿وهل يكب الناس على وجوههم في النار يوم القيامة الا حصائد السنتهم﴾[5] وغير ذلك من الأحاديث، التي تحث على الصمت وتبين آفات الكلام ومضاره.

وقد استند الصوفية على هذه الايات والأحاديث، فجعلوا الصمت أهم أدب من آداب الحضرة؛ (فهو أحد أركانهم في حكم المنازلة وتهذيب الخلق)[6]. يقول القشيري: (فإما إيثار أربابُ المجاهدة السكوتَ؛ فلما علموا ما في الكلام من الآفات، ثم ما فيه من حظ النفس، واظهار صفات المدح، والميل إلى أن يتميز بين أقرانه بحسن النطق، وغير هذا من آفات الخلق)[7].

والصمت عندهم، (ليس بمخصوص على اللسان، ولكنه على القلب والجوارح كلها)[8] وقد قيل (صمت العوام بألسنتهم، وصمت العارفين بقلوبهم، وصمت المحبين بالتحفظ من اسرار خواطرهم)[9].

---

(1) سورة الأعراف، آية ٢٠٤

(2) سورة الأحقاف، الآية ٢٩.

(3) سورة آل عمران، آية ٤١.

(4) صحيح البخاري: ٢٢٤٠/٥، رقم ٥٦٧٢.

(5) سنن الترمذي: ١١/٥، رقم ٢٦١٦ وقال حسن صحيح.

(6) الرسالة القشيرية: ٣٧٨/١.

(7) م.ن: الصفحة نفسها.

(8) م.ن: ٣٧٩/١.

(9) م، ن:٣٨٣/١.

وقد ربطوا بين الصمت والتفكر باعتبارهما طريقاً إلى الحكمة، فهم يرون أن (الحكماء ورثوا الحكمة بالصمت والتفكر)[١]، و كما جعلوا منه سبيلاً من سبل الوصول إلى الحكمة، جعلوا منه أيضا سبيلاً من سبل الوصول إلى الرؤية القلبية لله؛ فهم يروون كلاماً "لمعاذ بن جبل" قال فيه: (كلم الناس قليلاً وكلم ربك كثيراً لعل قلبك يرى الله)[٢]، وقيل ايضا:(المحب إذا سكت هلك، والعارف إذا سكت ملك)[٣].

فالصمت هو إذن، سمة من أبرز سمات العارفين، ووسيلة من وسائل رؤيتهم القلبية لله وتملكهم للأسرار العرفانية، التي يسعون لها، فكأن الحكمة الصوفية، والمعارف العرفانية، لا تتنزل، ولا تنمو ولا تملك إلاّ في كهوف الصمت، مثلها مثل الحكمة النبوية، التي احتضنها صمت غار حراء فنمت وترعرعت فيه، ومنه فاضت على الأرض، لتملأها نوراً وعدلا.

وقد أخذت تجربة الصمت مساحة لا باس بها في تجربة المقالح الصوفية، فقد خصها بقصيدة كاملة في ديوان "**أبجدية الروح**"، تتكون من خمسة مقاطع بعنوان **(لرائحة الصمت)** بالاضافة إلى بضعة مقاطع مبثوثة هنا وهناك. وللتعرف على ابعاد هذه التجربة ودلالتها الصوفية، نقف على بعض مقاطعها فيما يلي من صفحات،

يقول الشاعر في أحد المقاطع من قصيدة (سبع قصائد لاشتعال الأرجوان):

الصوت في مكانه استطال

صار باذخا ومرعبا

يمتص من شيخوخة الأرض طراوة السكينة

غبارها المبلل العتيق..

لم يبق في الفضاء وضعٌ للصمت

موضعٌ للذةِ الرؤيا بعينٍ لا تجيد الكلماتْ.[٤]

يقوم البناء في هذا المقطع، على ثنائية الصوت / الصمت، إذ يتبادلان الوجود (الأرض) – بوصفه مساحة تحقق لكل منهما، تبادلاً غير متكافئ، فالصوت (الكلام) يمتد ويستطيل، ببذخ ورعب، ليتجاوز مساحته المفترضة، ويطغى على الوجود، وكأنه غول جائع، يمتص من شيخوخة الأرض طراوة السكينة، أما الصمت فتتراجع مساحته حتى تكاد تتلاشى، وتتلاشى معها القدرة على اجتراح خبرة التأمل.

---

[١] الرسالة القشيرية: ١/٣٧٩.

[٢] م.ن: ١/٣٨٠.

[٣] م.ن: ١/٣٨٤.

[٤] أبجدية الروح: ١٨٦–١٨٧.

هكذا وعبر هذه الثنائية يشجب الشاعر – بصيغة شعرية ناجحة – صخب وضجيج عصر الآلة والتكنولوجية، الذي أصاب الإنسان بصداع روحي حاد، شل قدرته على التأمل، واختبار التجارب الروحية المركزة، التي يجد فيها ذاته ولذته. إنه عصر الصوت وثورة الصوت: صحف ومجلات وكتب بالملايين، إذاعات ومحطات فضائية بالآلاف، الفضاء كله مشحون بالأصوات الضاجة، المتداخلة والمتقاطعة، وكلها أصوات مؤدلجة، تسعى إلى استعباد الإنسان واستغلاله، وتعميق نزعة الاستهلاك فيه، وتحطيم ما تبقى لديه من روحانية، ومن ثم فليس أمام الشاعر – وهو الميال بطبعه إلى الهدوء – إلا أن يلوذ بالصمت رافضاً كل مساومة تغريه بالكلام:

البحر ذات يوم قال لي:
إياكَ والكلام
ملوث هو الكلام[١]

إن الشاعر لا يرفض الكلام لذات الكلام وإنما لأنه ملوث بأشياء من خارج ذاته، ومتى يكون الكلام ملوثاً ؟ حينما يكون تعبيراً عن رغبات الجسد وشهواته وأطماعه الذاتية. ولا يمكن أن يكون في هذا العصر المادي إلاّ كذلك. إنَّ كل كلام، هو تواطؤ واستلاب، ونشدان لتواصل وهمي منافق، تحكمه وتوجهه المصلحة الشخصية الأنانية، أكثر مما يوجهه الضمير الأخلاقي الصادق.

وأمام هذا الكلام الملوث يفزع الشاعر إلى البحر (التصوف) ليتعلم منه لغة الصمت، يقول:

هل للصمت لغة ؟...
يبهرني حديث البحرِ
عندما أزوره أراه شارداً يستحلب الحصى
يبلني بالصمت
كان الشعر واقفا
وكان صوته صمتا
وصمته صوتا
وكانت الألفاظ نجوى داخليةَ الضوء
متى يعود الشعراء للصمت الذي... يختزل الكلام
للصمت الذي يكتب في سواد الواقع البياض؟![٢]

---

(١) أبجدية الروح: ١٨٧.

(٢) م، ن: ١٨٧-١٨٨.

إن ثنائية (الصوت/ الصمت)، تستدعي بالضرورة ثنائية (القول/ الفعل). والاختلال بين طرفي الثنائية الأولى يعني فيما يعني الاختلال بين طرفي الثنائية الثانية؛ فواقع اليوم يشهد بأن المسافة بين القول والفعل قد أضحت متباعدة؛ على مستوى الأفراد والجماعات والدول، وهي تزداد تباعداً يوماً بعد يوم، حتى لتستحيل العلاقة بينهما، إلى علاقة توازٍ تام. وهذا هو النفاق الذي يأباه الضمير الصوفي ويرفضه.

ونزول الشاعر إلى البحر، ما هو إلاّ محاولة لتصحيح هذا الاختلال، وإعادة توزيع المساحات، بما يحقق التوازن بين (الصوت والصمت)، ويقرب المسافة بين (القول والفعل)، ويصل بها إلى الحد الذي تتحول فيه هذه العلاقة، من علاقة توازٍ إلى علاقة تطابق؛ فيزول النفاق، ويحل محله الإخلاص. والشعر هو الفعالية الروحية الأقدر على إنجاز هذا التطابق. وفي مثل هكذا وضع، يستحيل الصمت معادلاً للفعل، الذي يكتب في سواد الواقع البياض، وهذا يعني أن الصمت هنا، ما هو إلاّ مجاز يرمز إلى الوعي الصوفي الموحد، الذي يجمع بين الموقف والتعبير، القول والفعل، العلم والعمل. وهذا التوحيد هو الخاصية الجوهرية للموقف الإدراكي في التجربة الصوفية. غير أن هذا الفعل لا يزال أمنيةً شبه مستحيلة ؟ فصيغة السؤال التي عبرت عن هذه الأمنية، تنطوي على وعي الشاعر بصعوبة تحققه بهذا الوعي، ومع ذلك فإن الشاعر لا ييأس من المحاولة.

أيها الوهم ... يا صمت
يا حلم الشعراء
اقترب من شظايا المعاني
ولملم فضاء الفراغ
وشكل من الماء اسطورة
وقصائد مطفأة
والتقط صورة الوقت يا صاحبي
واحترس من سواد الكلام(1)

لأن حقيقة الوجود المتعالي، هي حقيقة مطلقة، كان من المناسب ان توصف بالوهم و يوصف إدراكها بالإدراك المتوهم. فهي مدرك متوهم، أو متوهم من حيث هو مدرك. غير ان الهم هنا لا يشير

(1) أبجدية الروح: ٢١٩- ٢٢٠.

إلى عدم وجود هذا الوجود بقدر ما يشير إلى باطنيته ورقته، من جهة أولى، وإلى لا تناهيه، ولا محدوديته من جهة ثانية*.

وصفات اللاتناهي وعدم المحدودية، يحيلان على الوجود الحلمي المتجدد، والخلق المستمر. من هنا يأتي عجز التعبير عن هذا الوجود؛ لأن التعبير يقتضي وجود مرجعية اصطلاحية قارة، تنظم عملية التواصل. ووجود مثل هذه المرجعية، في مثل هذا الوجود، هو أمر مستحيل. فليس أمام المُدرِك (الشاعر) لهذا العالم الا الصمت. ولكن لماذا يكون هذا الصمت هو حلم الشعراء؟ (لقد تم تحديد، واعادة تحديد الكلمات في ثقافتنا المعرفية، وادخلت بدقة كبيرة في قواميسنا، وصارت فعلا اوليات فكرية، واضاعت من قوتها الحلمية الداخلية)[1] وفي مثل هكذا وجود، تستعيد الكلمات طاقتها الحلمية، وقدرتها على التجدد والاستمرار، وتخرج عن اطار المرجعيات الاصطلاحية والوضعية المفكرنة، التي افقدتها شعريتها، لتخلق (كتابةً بيضاء، محررةً من كل عبوديةٍ لنظامٍ معينٍ من اللسان)[2]. إنها "**الكتابة في درجة الصفر**"، التي ظل الشاعر الحديث ولايزال يجاهد من اجل الوصول إليها. وهي –بحسب "**رولان بارت**"– (الكتابة التي يتحرر الكلام فيها، من تجاوبه الآثم مع المجتمع. فالمفردة وقد انفصلت عن قشرة الكليشيهات الجاهزة المألوفة، وعن منعكسات الكاتب التقنية، تتحلل كلياً من كل اطرها الممكنة، وتقترب من فعلٍ موجز، فذ، مضمونه تأكيدُ لوحدة، وبالتالي لبراءة)[3]؛ وعليه يكون الصمت في مثل هذه الكتابة: (هو زمن شعري متماثل، ينحصر بين طبقتين، ويفجر الكلمة لا على انها مزقة اقطتعت من طلسم، بل على أنها نورُ، فراغ، اغتيال، حرية.. إنها الكلام الشفاف، الذي يحقق اسلوباً من الغياب؛ هو غياب مثالي للاسلوب)[4]، ففي مثل هذا الغياب تستعيد الكلمات حريتها، ونظارتها المفقودة. هذا إلى جانب إحالة الصمت على وحدة الموقف والتعبير، التي ظل شعراء الالتزام يلحون عليها كما سبق وعرفنا ذلك[5].

عموما إن هذا الصمت الذي نعته الشاعر بالوهم، وبحلم الشعراء يتحول في وعي الشاعر إلى هم ذاتي. إلى إرادة تتحفز في ذات لشاعر، أو يحفزها الشاعر لتتحول إلى تجربة. تجربة اتصال وتواصل مع

---

* ولعل الشاعر قد قصد بالوهم الوهم المعرفي المعروف لدى المتصوفة. فالوهم عند بعضهم هو القوة الثالثة من قوى المعرفة الاربع التي قال بها السهروردي، وهي: الادراك الخاص بحس البصر، ثم الخيال، ثم الوهم، الخاص بإدراك معاني الاشياء، وهو اكثر نفذ من سابقيه، وأخيراً العقل الذي مقره طبقاً للتقاليد الصوفية القلب، والخاص بإدراك معاني العوالم العليا الملائكية والروحية. ينظر: الأب نوجالس، جومس، السهروردي ودوره في الميدان الفلسفي، ضمن الكتاب التذكاري الاشراق شهاب الدين السهروردي، اشراف وتقديم د. ابراهيم مدكور: ١١٧.

(١) باشلار، غاستون، شاعرية احلام اليقظة: ٣٥

(٢) بارت، رولان، الكتابة في دجة الصفر: ٨٣.

(٣) م.ن: ٨٢.

(٤) م.ن: ٨٣.

(٥) ينظر الفصل الثاني من هذا البحث ص:.

الوجود الالهي المتعالي، ومع حقيقة هذا الوجود المتوحدة، والمتفردة، عبر تجربة فنائية (فراغية)، تنفي الوجود القائم، وتعيد خلقه من مادته البدئية (الماء) من جديد، بصورة تتوافق مع الصورة الاسطورية المثالية، التي رسمتها مخيلة الشاعر وهنا يصبح الصمت – كما هو دائما – مؤشر اتصال الارواح[1] ودعوة إلى التجاوز؛ تجاوز الكائن إلى الممكن. دعوة إلى المعرفة العرفانية المجاوزة، المعرفة الحارة (شظايا المعاني)، وقد توحدت عبر قضاء تجربة الفناء الفراغية، في حقيقة كلية متوحدة. فالفراغ هو مجاز صوفي يدل على الذات الكلية، أو على الوعي الصوفي الموحد، الذي يحيل على الوحدة المجردة، التي تنطمس فيها كل كثرة للمحتويات والاجزاء[2]. هذه الوحدة هي الصورة الفراغية: صورة الوقت (الفناء) المطلوب التقاطها، أي تحويلها إلى تجربة عرفانية معيشة ومنجزة. ولعل مجيء افعال الانجاز المطلوب، يكشف عن وعي الذات بمراحل الانجاز، وقدرتها عليها؛ ففعل الامر الأول (اقترب)، يأتي ليباشر عملية التوحد، التي تتضاعف بفعل الامر الثاني (لملم)، ليصبح الوهم (الصمت) كيا نا مُجَسَّداً، عبر الفعل الثالث (شكّل)، ومن ثم قابلا لأن يلتقط، ويعاش، كتجربة حية، تنجزها الذات في هذا المقطع من قصيدة: (لرائحة الصمت):

انه يكتب ... الصمت
لم يبق الا الفراغ
تواطأتِ الكائنات على بعضها
وامَّحى الحرف
سيد كل العصور الدميمة
وانحلَّ
كل الفراغ الذي بين سطر ... وسطر
هو ... الصمت
....
....
كل الفراغ الذي. امتد في. نقط ميتات
من الصمت
هل يسمع الوهم،
ينهض
يغتال ماء الكتابة؟

---

[1] شاعرية أحلام اليقظة: ٤٣.

[2] ستيس، ولتر، التصوف والفلسفة: ٢٠٣.

هل تسمع الخطواتُ، خطى الظل
ظل الفراغ
أنا الآن أسمع ما لا يقال
وإقرأُ ما ليس يكتب
رائحةٌ للفراغ
ورائحةٌ للكتابة
للنوم
صار فمي يـُحسنُ الانتظار
ويرغب عن وجع الكلمات
ورعشة يرد الكتابة[١]

....

....

....

لمقاربة المضامين العرفانية في هذا المقطع نقف أولاً عند دلالات الفعل (يكتب). فالكتابة في كل الحضارات هي فعل مقدس، والفعل (كتب، يكتب) في السياق الحضاري لرمزيته، يعني سجل الحقيقة الأولى. وهذه هي سلطته ورمزيته[٢]ولذلك فهو يدل فيما يدل على التلقي المعرفي لمعرفة حدسية تـُتـَلقَّى من مصدر خارجي غير بشري[٣]. وعليه فان الكتابة هنا، هي تجربة تلقي عرفانية. وما يؤكد هذه الدلالة رمزية مفعول الكتابة (الصمت)؛ فالصمت هو –كما اشرنا آنفاً– مجاز دال على الوعي الصوفي، أثناء التلقي العرفاني؛ فكتابته تعني كتابة محتواه العرفاني. هذا المحتوى الذي يقف على النقيض من محتوى الوعي التجريبي العادي، الذي يتم التخلص منه هنا حتى لا يبقى الا الفراغ؛ أي "الفناء"، الذي يأخذ معنى الصمت. أو يأخذ الصمت معناه.

إنَّ الصمت الذي يأخذ معنى الفراغ (الفناء) هنا، هو الصمت العدمي، الذي يعمل على العزل الاولاني للذات عن الاشياء، وفطم التطابق الظاهراتي بين الذات والعالم[٤]. إنها تجربة الانتباه العدمي، التي تهيئ الذات إلى الانتقال إلى الوعي الصوفي الموحد. ذلك (أن ادراك صمت الاشياء هو تجربة

---

[١] أبجدية الروح: ٢٢١-٢٢٤.

[٢] م/ الرافد، عدد (٤٦) لعام ٢٠٠٠م: ٦٠.

[٣] م.ن.: الصفحة نفسها.

[٤] الزائد، د. محمد، **اللحظة العدمية المتعالية** ميتافيزيقا الثورة: ٥٠.

انتباهية أساسية، لانتقال الوعي الأنساني العلائقي، من مستوى إلى مستوى آخر أكثر تعقيدا)[١]. وهذا الصمت هو ما عناه القشيري بقوله: (وربما يكون سبب السكوت حيرة البديهة؛ فإنه إذا ورد كشف عن وصف البغتة خرست العبارات عند ذلك، فلا بيان ولا نطق، وطمست الشواهد هنالك فلا علم ولا حس)[٢]

إنَّ هذا النوع من الصمت هو ما تواجهه الذات العارفة في الوقفة الفنائية (الفراغ)؛ حيث يغيب الوجود الحسي العيني، وتتلاشى، الكائنات، ذلك التلاشي الذي عبر الشاعر عنه بصورة تواطئ الكائنات على بعضها، وانمحاء جميع الخبرات المعرفية السابقة، القائمة على الفهم العقلي التصوري، الذي عبر عنه الشاعر بـ"الحرف"، واصفاً إياه بأنه سيد كل العصور الدميمة؛ على اعتبار أن جميع شرور العالم، ومصدر دمامته، ناشئةٌ- كما يرى بعض الفلاسفة، وخصوصا ذوي النزعات الصوفية – نتيجة الفهم التصوري الوضعي للاشياء، والمحكوم عادة بالمصلحة الذاتية.

إنَّ محو الخبرات المعرفية التصورية، سيقابله اثبات لخبرات معرفية أخرى جديدة ومناقضة، تؤسس لعالم جميل؛ عالمٍ خالٍ من الشرور والدمامة. هذه الخبرة هي خبرة المعرفة الاشراقية البيضاء بياضَ ما بين السطور، والتي تتجاوز النزعات النفسانية، التي تقسم الكائنات البشرية على اساس من القيمة العنصرية، فتفضي بها إلى التناحر والاقتتال.

ويتكرر "دال" الفراغ، ليؤكد دلالته الثيوصوفية؛ (بوصفه الفراغ المطلق، الذي يجاوز كل أشكال العلاقات المتبادلة[٣]، وبوصفه- كما قلنا-مجازاً على الوعي الصوفي الموحد، (الذي يستبعد كل كثرة للمضمون الحسي أو التصوري، أو أي مضمون آخر تجريبي، حتى أنه لا يبقى سوى الوحدة الفارغة أو الخالية فحسب)[٤].

وعموماً (فإن الفراغ والخواء، والعدم، والصحراء، والليل المظلم، والبرية القاحلة، والبحر المتلاطم، والواحد؛ هي كلها تعبيرات مترادفة، عن تجربة واحدة:تجربة الوحدة المطلقة، التي لا يوجد فيها أي تَمايز تجريبي، والتي لا تهتم إذ نظر إليها على أنها الماهية الخالصة للروح، أو الماهية الخالصة للكون)[٥]. وحين يتم الوصول إلى هذه الوحدة تبدأ تجليات المعرفة الاشرافية المتعالية واللامتناهية، التي تستعصي على القول، وتتمرد على خطاطيف الكتابة. وهي وان قيلت أو كتبت، فإنها تكون ذات لون وطعم ورائحة، كما هو شأن الكلمة المعجونة بماء التصوف [٦] كما قال الشاعر – واكد مقولته هنا بقوله:

---

(١) اللحظة العدمية المتعالية: ٥٢.

(٢) الرسالة القشيرية: ١/٣٧٨.

(٣) التصوف والفلسفة: ١٤١.

(٤) م،ن: ١٤٣.

(٥) م،ن: ١٤٢.

(٦) ينظر الفصل الثاني من هذا البحث: ٧٥.

رائحة للفراغ

ورائحة للكتابة

إن هذا الحال هو حال الذات اثناء تجربة القمة. وهي حال مترددة بين الفناء (الفراغ) والكتابة التلقي، ثم البقاء.

إنَّ الوصول إلى هذه الحالة، يعني أن الروح قد تعلمت الاستقرار فيما هو روحي، (وكلما تعلمت الذات الاستقرار فيما هو روحي؛ توقف عمل الملكات وافعالها الجزئية، ما دامت الروح تصبح أكثر وأكثر، مجتمعة في فعل واحد خالص لا ينقسم)[١]، وعند ذاك تحصل على السعادة، والغبطة، وهي ما عبر عنه الشاعر (بالنوم). ذلك أن (النوم يعني الاحساس بالبركة والغبطة والسكينة والسعادة، في التجربة الصوفية. وهو راحة الضمير في التجربة الخلقية. وهو توحد الفكر والشعور في التجربة الوجودية)[٢] تلك هي دلالات النوم. وهي كلها تحيل على الشعور بالامتلاء، والتكامل والتوحد مع الذات، ومع الكون؛ مما يفضي إلى توازن نفسي جديد، لا تعود الذات تعبأ معه بشيء من أمور الدنيا والجسد.

ثانياً: الخـلوة:

لما كانت التجربة الصوفية تجربة تأملية، كان لا بد من تهيئة الأجواء المناسبة؛ لممارسة هذا التأمل، فكان لا بدمن الخلوة، التي تساعد على حشد الذهن، وتركيزه في موضوع التأمل. فالخلوة هي أنجع الوسائل لتحقيق السلام الروحي، الذي لا غنى عنه من اجل التأمل[٣] ((وقد فطن الصوفية إلى ما للخلوة من تأثير نفسي له خطره؛ فهي عندهم بمثابة الاجنحة، التي تصعد بها النفس إلى عالم الملكوت. وهي التي تعمل على شفافية النفس، وتسهل اتصالها بعوالم المغيبات))[٤]. لذلك عدها الصوفية من أهم صفات أهل الصفوة. يقول القشيري (فالخلوة صفة اهل الصفوة والعزلة من إمارات الوصلة، ولا بد للمريد في ابتداء حاله من العزلة عن ابناء جنسه، ثم في نهايته من الخلوة لتحققه بأنسه)[٥].

وتتجلى حقيقة العزلة أو الخلوة الصوفية، من خلال ما تهدف اليه، فهي تهدف إلى الوصول إلى السر، الذي يفتح لهم باباً لمشاهدة جمال الله وجلاله؛ ذلك أنَّ حقيقة الخلوة لديهم، هي: (الانقطاع عن الخلق إلى الحق)[٦]. فهي (سفر من النفس إلى القلب، ومن القلب إلى الروح، ومن الروح إلى السر، ومن

---

[١] التصوف والفلسفة: ١٣٤.

[٢] صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي: ١٥٥.

[٣] ابن عربي حياته ومذهبه: ١١٩.

[٤] حسان، د. عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي، ٢٧٧.

[٥] الرسالة القشيرية: ١/٣٣٦.

[٦] الرسالة القشيرية طبعة دار المثنى، بغداد هامش صفحتي: ٨٥- ٨٦.

ومن السر إلى واهب الكل)[١]. هذا هو هدف الخلوة لدى الصوفية: الوصول إلى الله. يقول ابو عبد الله الرملي (ليكن خدنك الخلوة، وطعامك الجوع وحديثك المناجاة؛ فإما أن تموت، وإما أن تصل إلى الله سبحانه)[٢].

ومن اهداف الخلوة لديهم، التحقق بمقام الاخلاص، حيث يتعبد الصوفي ربّه، ويناجيه منفردا، دون أن يطلع عليه أحد. وقد قال ذا النون: (لم أَر شيئاً أبعث على الإخلاص من الخلوة)[٣].

وذهب الصوفية في استبطان معاني العزلة، إلى أبعد من كونها اعتزالاً مكانيا من أجل التأمل؛ فذهبوا إلى أن الخلوة والعزلة هي في الحقيقة اعتزال الخصال المذمومة؛ (فالتأثير لتبديل الصفات، لا للتنائي عن الأوطان)[٤]، وهذا يعني أن المريد يجب ان يخرج من الخلوة، وقد تبدلت صفاته، وتغيرت شخصيته؛ فلا يتأثر بالأغيار اذا خالطهم، وإنما يؤثر فيهم. وقد قيل: (العارف كائن مع الخلق بائن عنهم بالسر)[٥].

وهنا تأخذ الخلوة بعداً نفسياً عميقاً، حيث يستطيع العارف ممارستها وهو في قلب الحياة، ووسط ضجيج الزحام. وفي هذا المعنى يقول أبو علي الدقاق (البس مع الناس ما يلبسون وتناول ما يأكلون، وانفرد عنهم بالسر)[٦]. وسئل الحريري عن العزلة فقال: (هي الدخول بين الزحام، وتمنع سرك ان يزاحموك، وتعزل نفسك عن الآثام، ويكون سرك مربوطا بالحق)[٧].

وهكذا تتحد العزلة والخلطة؛ حيث تتحول العزلة من عزلة مادية إلى عزلة شعورية كيانية، يمارسها الصوفي في أي مكان. غيرأن ممارسة العزلة على هذا النحو، أمر شاق لا يقوى عليه إلاّ الكمل كما يقول أبو يعقوب السوسي: (الانفراد لا يقوى عليه إلا الاقوياء)[٨].

ويبدو أن المقالح، هو واحد من هؤلاء الأقوياء، الذين يستطيعون ممارسة العزلة والانفراد حتى في وسط الزحام؛ فهو – على انشغالاته الحياتية الكثيرة، ومهامه الوظيفية المتعددة – قد كان صاحب خلوة وانفراد. نتعرف ذلك من خلال شعره الذي يوحي لقارئه بروح تأملية واضحة، تدل على أنَّ الشاعر قد أدمن حياة التأمل والخلوة، وامتلك القدرة على ممارسة هذه الحياة، في أي وقت، وتحت أي ظرف، وذلك من خلال الجلسات التأملية الخلوية، التي كان يمارسها منذ وقت مبكر من حياته.

---

(١) م.ن:٨٦.

(٢) الرسالة القشيرية: ١/٣٤٠.

(٣) م.ن: ١/٣٤٠.

(٤) م.ن:١/٣٣٨.

(٥) م.ن. ١/٣٣٨.

(٦) م.ن: ١/٣٣٨.

(٧) الرسالة القشيرية: ١/٣٣٩.

(٨) اللمع: ٢٧٧.

وندع المقالح يحكي لنا عن بعض تلك الجلسات الانفرادية التي كان يتمرس بها على حياة الخلوة والتأمل، إذ كان يقف منذ الصباح الباكر، على تل مرتفع، يطل على مدينة صنعاء القديمة، فيظل يتأملها، ويتملى جمالها حتى منتصف النهار. وكان هذا في مرحلة الستينات، بعد عودته من منحته الدراسية الأولية من مصر، وقبل أن تشغله الحياة التدريسية. يقول المقالح (وقبل ان تصلبني هموم المدينة على خشبتها اليومية، وقبل أن يطويني التدريس بين اوراق الكتب، تمتعت باجازة طويلة، أمضيت أغلب أيامها على تل يجاور السور الشرقي الشمالي من المدينة... وبالقرب منه تقع أكبر ثاني مقبرة في المدينة... كنت أقضي ساعات الصباح في هذا المكان، أتملى وجه المدينة، وأستعذب بريق الزجاج، الذي يعكس لمعان الشمس، وأظل في مكاني لا اتحرك إلى أنْ ينتصف النهار)[١].

ويظل المقالح مدة من الزمن على هذا الحال، إلى أن أتى عليه زمنٌ، أجبره على تغيير مكان التأمل، وزمانه، وطريقته. يقول المقالح: (ولم يكن التدريس وحده الذي انتشلني من هذه التاملات اليومية، ومن هذا المكان الثابت، فقد ساعدت حادثة طريفة أخرى، على تغيير مكان التأمل، بل على اختيار طريقة أخرى للاستمتاع بمنظر صنعاء، ومحاولة احتواء جمالها الكلاسيكي النادر)[٢].

ثم يمضي المقالح بسرد هذه الحادثة، التي تدور حول شخص سماه بالمجنون العاقل، كان قد اعتاد أيضا الذهاب إلى نفس المكان، والجلوس فيه، وكانت تدور بينهما حوارات، عرف الشاعر من خلالها، أن صاحبه يدعي النبوة، ولما خاف من الجنون– ربما بطريق العدوى– غيَّر مكان التأمل، وطريقته، يقول: (ولقد ايقظني المجنون العاقل، وانقذني من الانجذاب الرومانسي نحو الطبيعة، وربما خشيت أن أتحول إلى مجنون من صنف آخر، لذلك فقد انقطعت عن الذهاب إلى ذلك المكان، واخترت بدلا منه الطواف حول المدينة، ... لكي اشعر بالامتلاك النفسي لكل ما هو جميل ورائع فيها، قبل أن تتداعى، ويدركها الزوال)[٣].

وإذا كانت هذه التأملات هي تاملات فنية؛ فانها ولا شك تلتقي – وعلى نحو ما – مع التأملات الروحية الميتافيزيقية، وتمهد لها. تلك التأملات التي يحدثنا المقالح عن بعضها في نفس هذا الموضوع، الذي يتحدث فيه عن جمال مدينة صنعاء وسحرها ؛ و ذلك حينما ذهب في يوم ما، وفي صحبة عالم لغوي كبير من القطر السوري، إلى مكتبة الجامع الكبير في تلك المدينة. وهناك ادركهما وقت صلاة المغرب، فنزلا إلى المسجد لتأديتها. يقول (ولست انسى ما حييت، يوما ذهبت فيه مع عالم لغوي من القطر السوري إلى مكتبة الجامع الكبير ... كان الجامع يومئذ يضاء بالزيت، شأن بقية المساجد وشأن

---

[١] المقالح، عبد العزيز، **صنعاء القديمة.. صورة وصفية من الذاكرة** م/الاكليل، وزارة الاعلام والثقافة، صنعاء العددان الثاني والثالث، السنة الثانية ١٩٨٣م: ١٤

[٢] م، ن: ١٤.

[٣] م، ن: ١٥.

كل المنازل في المدينة، التي كانت إلى اوائل الستينات تضاء بالجاز والزيت، رأيت العالم الجليل يختار الجزء الخلفي من الجامع. وهو ركن يغمره الظلام، ولا تضيئه المصابيح الزيتية، وكان مئات من المصلين، قد اختاروا هذا الركن لاداء صلاتهم؛ بعيدا عن الاضواء، وعلى مقربة من البخور المتصاعد، الذي يشكل دخانه الخفيف دوائر واشكالاً فنية بديعة، على سطح الابواب الزجاجية، كان المصلي في هذا الركن يطيل الصلاة كما يشاء، تستغرق الركعة الواحدة أكثر من صلاة كاملة، لا يشغله شيء من المرئيات، سوى خيوط الدخان المتصاعدة، **التي سرعان ما تتلاشى، وتتلاشى معها كل الصور المحسوسة، ولا يبقى في العين والقلب معا، سوى رؤيا النور والهداية.** * **كل شيء صار مضيئا بالحياة، ومشعا بالامل، وعاطراً بالمحبة،** ومنذ تلك الليلة، واظبت كل مساء على الحضور لأداء الصلاة، في ذلك الركن المضاء بنور الإيمان وحده، حتى جاءت الكهرباء ودخلت المدينة، وغزت الركن الهادي من المسجد الجامع، واختفى عنه الهدوء، وصار كل شيء واضحاً وشاغلاً للعين والقلب، واصبح المصلي يشعر – وهو واقع تحت الاضواء المبهرة– أنَّه في حفل استقبال، وأنَّ الناس يرقبونه وهو يؤدي صلاته. لقد رافق الكهرباء شيء اخر هو مكبرات الصوت، وقد نال الجامع الكبير منها الكثير، فتحولت أوقات الصلاة إلى ساعات من ساعات الحشر المنتظر، وما يكاد صوت مكبر الصوت يدوي، الا ويظن من في الجامع، أنه قد نفخ في الصور)(١).

هذه بعض الممارسات التأملية، التي كان يمارسها الشاعر. ولا شك في أنه لا يزال يمارسها حتى الآن، وإنْ بطرق وكيفيات مختلفة، ولغايات شتى: روحية وفنية.

وهكذا، نجد فيما سقناه من نصوص وأمثلة، دليلاً كافياً على المكانة التي تحتلها حياة الخلوة والتأمل في نفس الشاعر، وأثر ذلك في تكوين مزاجه الشعري، وتأَّصل النزوع الصوفي في شعره، وطبعه بطوابع روحية واضحة. وبقي أن نقف على بعض معاني الخلوة وحقيقتها، في إطار تجربته الشعرية الصوفية، التي نحن بصدد دراستها في هذا البحث.

ونبدأ مع الشاعر من تأكيداته الشعرية، على أنه كان صاحب خلوة وعزلة. من ذلك قوله:

وفي الخلوات شاهدت الذي يوما سيقتلني(٢)

وقوله:

واعتزلت الزحام(٣)

---

* هذا الوصف ينطبق تماماً على وصف حال الفناء. وعليه يمكن أن نفهم سيطرة الصورة الدخانية على النصوص التي صورت حالة الفناء.التي ستعرض لاحقاً .

(١) صنعاء القديمة.. صورة وصفية من الذاكرة، م/الإكليل، مصدر سابق: ١٦

(٢) أبجدية الروح: ٨.

(٣) م.ن: ١١٣.

وقوله:

هو الليل
يسبق موعده
والصداقات تنضو قميص المواعيد
تفتح ابواب عزلتها(١)

إن الشاعر يدرك تماماً أن اعتزال الزحام، وفتح أبواب العزلة والاختلاء، هو السبيل الوحيد للمشاهدة، والتحقق الروحي بوجوده الملائكي، الذي تتحطم روحه شوقاً إليه، كما يخبرنا في هذا المقطع قائلا:

منفرد في صحراء الصمت
غريب في ساعات الكر
وفي ساعات الفر
تتحطم روحي شوقا وحنينا لديار
اعرفها بالقلب
وتعرفني بالذكرى(٢)

إن مكان الانفراد هو الصحراء (المكان القفر)، المكان الواسع الخالي المعزول، مكان الوحشة والاغتراب. غير أن هذه الصحراء ليست صحراء مادية، بل هي صحراء معنوية. إنَّها صحراء الصمت، الأمر الذي يدل على أن عزلة الشاعر هنا، هي عزلة معنوية كيانية، وليست عزلة مادية مكانية، هذا من جهة، ثم إن العزلة ليست تلك العزلة السلبية العدمية، الفارغة من المعنى والهدف، بل هي عزلة إيجابية خلاقة، تسعى إلى هدف واضح، ومعنى جلي، أنها مسكونة بهاجس العودة، ونزوع الرجوع، إلى ديار الروح الأولى، التي يحتفظ الشاعر لها بصورة ضنينة في قلبه؛ ظلت مثار شوق روحي كبير، وعشق صوفي مهتاج، يبحث عن خلوته في الصحاري والقفار، فهذا العشق المهتاج – بحسب إقبال– ((لا يبالي بالمدينة وصخبها؛ لأن من شأن هذا الصخب أن يجعل شعلة العشق تخبو وتنطفئ، لذ فالعشق يبحث عن خلوة في الصحاري والجبال، أو على شواطئ البحار المترامية الأطراف))(٣).

إن هذا العشق المهتاج الباحث عن الحقيقة الكلية المطلقة، التي تتحطم له روح الشاعر، هو الذي يدفع بالشاعر إلى الخلوة والانفراد، ومعانقة الليل؛ ذلك ان الحقيقة هي قرينة الخفاء كما قال هيرقليطس:

---

(١) م.ن:١٣.
(٢) م.ن: ٢٥.
(٣) اقبال، محمد، رسالة الخلود (جاويد نامه): ٧٢.

إنها لا توجد في زحام الخطى ولهاثها[١]، ولا توجد في النهار وكأن بها شيئا يعف عن الضوء الصريح، وينفر منه. لذلك كان من الطبيعي أنْ يتخذ الشاعر من الليل، فضاءاً زمانياً مواتياً لخلوته الصوفية؛ (فالليل هو وسيلةٌ لارتفاع الارواح،ولمغادرة الوجود المادي، الذي يصدم به الوجدان)[٢] فهو دائما (يوحي بالانطلاق والتحرر؛ لأن النهار تتجلى فيه الموجودات محددة المعالم، في وجود مقيد، والليل يمحو هذه الحدود، فترتفع ستار الأسرار عن النفس؛ بالإشراق الروحي والأحلام)[٣] فتتسع النفس لجميع الأشياء، وتحتويها على النحو الذي عبر عنه "نوفاليس" وهو يصف شعوره ليلا بقوله: (نفسي تحتوي كل شيء، ويحتويها كل شيء)[٤].

لذلك فقد احتل الليل أهمية كبيرة في حياة الروح لدى صوفية المسلمين، فكان سليمان الداراني أول من أطلق مصطلح أهل الليل، حيث ورد ذلك في قوله: (أهل الليل في ليلهم، ألذ من أهل اللهو في لهوهم، ولولا الليل ما أحببت البقاء في الدنيا)[٥]. ولا ننسى أنَّ المصدر الأول لهذه الاهمية، هو القرآن الكريم، الذي لفت أنظار المسلمين إلى أثر الليل البالغ في ترويض النفس، واعدادها لخوض التجارب الروحية الكبرى، وتحمل اعبائها، فقد قال تعالى مخاطبا نبيه في بداية الدعوة: ﴿**الْمُزَّمِّلُ *قُمِ اللَّيْلَ إِلا قَلِيلا*نِصْفَهُ أَوِ انْقُصْ مِنْهُ قَلِيلا* أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلا* إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلا ثَقِيلا* إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلا**﴾ [٦].

وكان المقالح واعيا بأهمية الليل هذه، فكانت جميع فعالياته الصوفية تتم ليلاً، يقول:

وحين يجيء الغروب
وترحل في سفن الليل شمس النهار
ومن افقنا تتدلى حبال المساء
سأهبط للبحر
اغسل روحي بأمواجه
في مياه الصفاء
فإني فقدت جمال الرشاد بعالمكم
وفقدت نهار الوفاء[٧]

---

[١] النص القرآني، من الجملة إلى العالم: ١٦٣.

[٢] جعفر، د. عبد الكريم راضي، رماد الشعر: ٧٢.

[٣] هلال، الرومانتيكية،: ١٧٥.

[٤] م.ن: ١٧٦.

[٥] حلمي محمد مصطفى، الحياة الروحية في والإسلام، : ٢٨٠.

[٦] سورة المزمل، الآية (١-٦).

[٧] الديوان: ٤٠٥- ٤٠٦.

فالشاعر هنا يجعل من المساء، توقيتاً مناسباً لهبوطه إلى بحر التجربة الصوفية، التي سيغسل بنقاء أحوالها، ومواجيدها روحه المتعبة، من درن الحياة ونكد النهار. فالبحر هو رمز صوفي اشار به المتصوفة إلى الرياضات والمجاهدات الروحية، التي يجتازها السالك في حلته الى الله[1]. وقد استخدمه الشاعر هنا بهذا المعنى ذاته؛ فهو رمز لعام التطهر الصوفي النقي، مقابل العالم المألوف، المصاب بجنون المادة، وهوس الاستهلاك. إنَّه عالم غير رشيد، وغير متزن، ومن ثم فإنَّه غير جميل. إنَّه عالم معتوه وقبيح، وكيف لا يكون كذلك، وهو قائم على الأنانية، والغدر، والخيانة، وعدم الوفاء.

من هنا يأتي موقف الشاعر الرافض لكل مفردات هذا العالم المعتوه، معبراً عن رفضه هذا، بعبارة صريحة، ولهجة خطابية آمرة، تتجه بالموقف الشعري بعيداً، حيث العزلة والانفراد والتطهر بحثا عن عالم آخر بديل،يتأسس على رؤية صوفية طاهرة ونقية:

أيها القلب
كن واحداً في مساحات حزمك
في ابجديات رفضك
كن سيدا في خطاياك
لا تقربِ النهَر إلاّ وحيدَ الخطى
وامنح الخوف خضرةَ عينيك
لا تقترب من كتاب الزحام
ولا تحتم بدخان المرايا
ولا ترتج في المدى أحداً
وانتظر لحظة الموت وسط العراءِ الكئيب[2]

---

[1] الصوفية في الإسلام: ٧٦.

[2] أبجدية الروح: ١٨٥.

يقوم البناء في هذا المقطع، على أسلوبية انشائه، فيفتتح بيا النداء المجلوبة من أعماق تجربة الشاعر، لتتحرك في المقطع، خاضعةً للتحول الذي سيهيمن على الشاعر، الذي كان متجها نحو الآخر (الواقع)، ثم بعد يأسه منه صار يتجه نحو الداخل؛ ليسلك في حياته مسلكاً صوفياً؛ حيث يتم الانكماش المطلق داخل الذات، وينحسر مدى الشاعر من الحياة اليومية المألوفة، التي يغلق دونها أبواب نفسه، ليفتحها على حياة أخرى منتظرة، عبر الشاعر عن حيويتها، وخصوبتها برمزية النهر. "فالنهر" هو رمز صوفي، دال على الحركة والتغير والصيرورة الخالقة)[1] التي تتميز بها حياة التصوف وتجربته. هذه الحياة التي ظل الشاعر مشدوداً إليها، ينتظر لحظة الفناء (الموت)، التي ستنقله اليها؛ وتأتيه هذه اللحظة بالفعل، فيحاول استثمارها في تحقيق مراده، ولكن دون جدوى، فالامر ليس بالسهل، ويحتاج إلى محاولات ومحاولات. يقول الشاعر في مقطع من قصيدته (ورقة من كتاب الاندلس):

وسط صحراء مبتورة من سياق الزمان
يضيق الصدى
يتلاشى المدى
يأخذ الصمت شكل خيول تموت
ولون قبور تموت
الأصابع تحلم أن تصل الجمر بالبحر
والبحر بالجمر
أن تتلمس عبر الرمال الكئيبة بوابة، أن ...
وتفقد غرناطةٌ دارها
تفقد البحَر والخارطة [2]

وهكذا عمق الشاعر في هذا المقطع، المعنى الشعوري لعزلته، من خلال التاكيد على رمزية الصحراء المعنوية، واحالتها على حالة شعورية فنائية، تتعالى على الزمان والمكان، وتعيشها الذات النازعة إلى التوحد واختراق دائرة المجاهدة (البحر)، إلى دائرة الحب والاشراق (الجمر) والوصل بينهما. وهي وإن لم تستطع إنجاز ذلك في هذه المحاولة؛ فان جولات أخرى ستتيح لها ذلك، وستنقلها إلى حياة الحب والاشراق، التي ننتقل إلى متابعتها فيما يأتي من فصول.

---

(1) الرمز الشعري عند الصوفية: ٣٢٠.

(2) أبجدية الروح: ١٨٢– ١٨٣.

الفصل الرابع

الفصل الرابع

الحب الإلهي

توطئة:

يعد الحب الإلهي حجر الزاوية في التجربة الصوفية، فهو سر الحياة الصوفية، وإسطرلاب الأسرار السماوية، والسبيل الوحيد للإدراك الروحي، والتحقق الخلقي. لذلك فقد عده المتصوفة الحال الأم لبقية الأحوال، بل والمقامات، فهو- كما يقول الغزالي- (الغاية القصوى من المقامات، والذروة العليا من الدرجات، فما بعد المحبة مقام إلا وهو ثمرة من ثمارها، وتابع من توابعها، كالأنس والرضى وأخواتها، ولا قبل المحبة مقام إلا وهو مقدمة من مقدماتها؛ كالتوبة والزهد والصبر وغيرها من المقامات والأحوال)[١].

لقد وردت كلمة الحب في آيات كثيرة من القرآن الكريم، لتدل على عاطفة حانية من الله نحو العبد، وأخرى صاعدة من العبد نحو ربه، وعاطفة متبادلة بين العبد والرب[٢]؛ الأمر الذي جعل المتصوفة يذهبون إلى القول بتأصل هذه العاطفة في الروح الإنسانية، بل في كل موجود؛ فأصل كل موجود لديهم هو الحب؛ إذ الخلق ليس في الواقع غير نتيجة حب الله الذي هو صفة من صفاته الأزلية، ولأنه صفة من صفاته الأزلية فهو أزلي أبدي مثله، فقبل أن توجد الموجودات كان يحبها، ولأنه يحبها فإنه خلقها، وبعد أن أوجدها فإنه يحبها إلى الأبد[٣].

ويناظر حبَّ الله الإنسان حبُّ الإنسان لله فالله خلق الروح قبل سائر الموجودات، واختار لها أن تهبط إلى عالم الأمر، بعد أن خلق العالم، على أن تكون متصلة بمصدرها الأول بهذا الرباط الروحي وهو الحب، فالروح أثناء وجودها إبان الحياة غريب يحن إلى وطنه الأول، ويتمثل هذا الحنين في الحب الإلهي[٤] ولعل الجنيد هو أفضل من تكلم عن حقيقة هذا الحب حين قال: (العشق ألفة روحانية، وإلهام شوقي، أوجبهما الله سبحانه وتعالى على كل ذي روح؛ليُحَصِّل به اللذة العظمى التي لا يقدر على مثالها إلا بتلك الألفة، وهي موجودة في النفس، مقدرة مراتبها عند أربابها فما أحد إلا عاشها لأمر يستدل به على قدر طبقته من الخلق)[٥].

ولعل أبرز ما في هذا التعريف هو جعل هذا العشق استعداداً فطرياً في النفس الإنسانية من حيث هي؛ ثم يأتي التفاوت بين الناس في درجات ظهور هذا الاستعداد من عدمه بحسب الظروف والعوامل المحيطة.

---

(١) إحياء علوم الدين: ٤:

(٢) الشعر الصوفي: ١٧٩.

(٣) ابن عربي، حياته ومذهبه: ١٤١.

(٤) التصوف في الشعر العربي: ٣١١.

(٥) العاملي، الكشكول: ١٩٢/٢.

أما عن طبيعة هذا الحب، فهو حب عذري رومانتيكي، منزه عن الغرض مبرأ من المنفعة؛ إذ يقوم على أساس بذل النفس كلها لله، دون أن تبقى للمحب رغبة شخصية لنفسه أو للمخلوقات، فهو لا يتفق مع أي شهوة في سوى الله حراماً كانت أو حلالاً [1]. فهو لا يستهدف طلب الثواب أو تجنب العقاب وليس من باب الاعتراف بالجميل لله سبحانه وتعالى بوصفه منعماً وحافظاً وحسب بل بوصفه المثل الأعلى، أو النموذج الأزلي، والينبوع الدائم لكل جمال، وفي مشاهدة جماله مشاهدة نزيهة خالصة لوجهه، تقوم السعادة الكبرى للنفوس الكاملة[2]

ولأن الحب الإلهي هو حال شعورية، فإنه يتخذ أسماءاً مختلفةً، وفقاً لتعدد درجات العملية النفسية والأحوال الشعورية التي تميزه، والتي ذهب المتصوفة إلى تحليلها تحليلاً نفسياً عميقاً ، محاولين إرساء منهج في التحليل النفسي لأحوال الوجود الذاتي ومظاهره؛ كالحب، والقلق، والشوق، والفناء، وغير ذلك من مظاهر وأحوال المحبة حال معاناة المتصوف لتجربتها مستعينين في شرح ماهية هذه الأحوال وهذه المظاهر بلغة الحب الإنساني؛ لتشابهها في كلا التجربتين، فأهابوا برمزية الأنثى كرمزية محورية تدور عليها أحوال التجربة بمعاناتها الشعورية المختلفة التي تخلقها علاقة المحب بالمحبوب.

وكما استعانوا بلغة الغزليين، استعانوا بلغة الخمريين الحسيين؛ فتكلموا عن كؤوس المحبة المترعة، وسكرهم بهذه الكؤوس، وعن غيبتهم عن الوجود، ونشوتهم بحضرة المحبوب، ولذة فنائهم فيه.

بعد هذا المدخل الوجيز عن طبيعة الحب الإلهي وحقيقته، يتجه البحث إلى شعر الشاعر موضوع الدراسة للوقوف على معالم هذا الحب لديه، ومعرفة مدى اتساق تجربته فيه مع مقولات المتصوفة وتصوراتهم، ومدى تشابه أساليب تصويره لها مع أساليبهم.

---

(1) ابن عربي: حياته ومذهبه: ٢٤٦.

(2) ينظر: إحياء علوم الدين: ٤/٢١٠- ٢١٨.

المبحث الأول

رمزية المرأة وثنائية الوصل والفصل

إذا كان المتصوفة قد ذهبوا إلى القول بأن الحب هو الأساس الذي تقوم عليه العلاقة بين الخالق والمخلوقين؛ فقد أشرنا في سياق حديثنا حول توتر علاقة الشاعر مع السلطة الدينية، إلى تبنيه هذا القول، ومحاولة تحقيقه في تجربته الشعرية كلها.

إلا أن ما يهم الباحث هنا هو الحب حال كونه تجربة حية تتأسس على أسس ومقومات الحب الإلهي المعروف لدى المتصوفة بكل تفاصيله ومقولاته، وبصورة تسمح بتحليله وفق منهج المتصوفة المعروف.

ونبدأ مع الشاعر منذ البداية. أي من المصدر والأصل الذي تتبع منه هذه المحبة.

فالمحبة- عند المتصوفة- هي منّة إلهية أودع الله بذرتها في قلوب محبيه؛ فمادامت الروح هي فيض من الله ومنّة منه؛ فإن الحب طبع فيها مفطورة عليه، وفاءاً منها لخالقها[١]؛لذلك فهم عادةً ما يشبهون هذه المحبة بالشجر المغروس في أعماق القلب. يقول أبو يزيد البسطامي:

غرست الحب غرساً في فؤادي   فلا أسلو إلى يوم التنادي[٢]

وفي هذا المعنى نفسه يقول أحمد بن علوان:(المحبة شجرة تَنبُت في القلب لها أغصان، أرضها الأشجان، وماؤها دموع الأجفان، وثمرتها الشوق إلى لقاء الرحمن)[٣].

إن هذا المفهوم لحقيقة المحبة الإلهية، هو المفهوم الذي تبناه المقالح منذ وقت مبكر. وقد وقفنا عليه سابقاً في ذلك المقطع من قصيدته (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء) في قوله:

يا شجني

يا هذا الشجر النابت في أودية القلب

أسقيك دمي

فلتفتح بالكلمات جدار السجن.

ولتجعلني من رواد مدينة أهل الكشف[٤].

---

(١) الشعر الصوفي: ١٧٩.

(٢) بدوي، د. عبد الرحمن، شطحات الصوفية: ١٧٦.

(٣) ابن علوان، أحمد، الفتوح:٣٨١.

(٤) الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل: ٨٤،٨٥.

وإذا كان الشاعر قد أصل لحال المحبة في هذا المقطع برمزية صوفية معروفة هي الشجرة، فإنه يذهب في سطريه الأخيرين إلى ما ذهب إليه المتصوفة في جعلهم من حال المحبة أساساً لطريق التصوف، ومفتاحاً لرؤيته الكشفية وأسرارها العرفانية.

ورغم أن هذه المحبة الإلهية هي نزوع فطري متأصل في طبيعة الإنسان وروحه؛ فإن استيقاظها لا يكون اعتباطاً، خصوصاً إذا كان هذا النزوع قد خضع لإكراهات الفضاء ولممارسات كفٍ وقمع ذاتية، أو موضوعية، كما هو الحال في نزوع المقالح.

فقد ظلّ هذا النزوع–كما عرفنا من قبل[١]–متحفزاً ومتيقظاً في أعماقه، يعبر عن نفسه من خلال بعض الرؤى الجذبية الإنخطافية، كانت تأتيه على هيئة تبصرات فجائية، حاول جاهداً تثبيتها وتحقيق الامتلاء بها، ولكن دون جدوى؛ فعاد ليقوم بكف هذا النزوع وقمعه، ليستقر هناك في اعماق اللاشعور، كرغبات مؤجلة تنتظر اكتمال شروط وعوامل انبثاقها من جديد. ذلك ما يخبر الشاعر به في هذا المقطع من قصيدته (في يفُرس) بقوله:

خذلتني يا لامس شواردُ روحي

وتولاني خوفٌ، من ظلّةٍ، أُنسى بالناس وبالمألوف

فتأخرتُ،

طويت دم الشوقِ بصدري

فاستسلم مبهوتاً وتحجَّر في الاعماقِ

أخيراً جئت

دموعي تستبق الخطواتِ[٢]

لقد أدرك الشاعر أن اكتساب تلك التجارب الوهبية الشاردة، التي كانت تعاوده بين الحين والآخر، وتثبيث الوعي بها، أمرٌ صعب وشاق؛ خصوصاً لشاعر ملتزم مثله، أنِ سَ بالناس وبمألوف عاداته؛ فهو يتطلب– إلى جانب الإنفصال عن الواقع– السير في طريقٍ أقلَّ ما يقال فيه أنه موحش وشاق، وذلك ما لم يكن الشاعر مهيأً له وقادراً على إنجازه، أو أنه لم يكن يرغب به، على الأقل في مرحلة الشباب التي لا تتناسب مع ما تتطلبه تجربة التصوف من انطواء وتأمل واعتزال. فالشباب حيوية وطاقة متحفزة ومندفعة دائماً باتجاه الخارج، هذا إلى جانب عوامل أخرى متعددة يتصل بعضها بالفضاء الخارجي واكراهاته، وبعضها بتجربة التصوف ذاتها. لذلك وجدنا الشاعر يطوي بصدره هذا النزوع الذي لم يملك بدوره إلا أن يستجيب لفعل الطي وهو في حالة بهتٍ واستغراب لفعل الشاعر المفاجئ.

---

[١] ينظر: الفصل الثاني من هذه الدراسة: .

[٢] أبجدية الروح:١٣٣–١٣٤.

وإذ يطوي الشاعر هذا النزوع العشقي بصدره، فإنه يكون قد قضى على قلبه بالضمور والموت وعلى روحه بالتحجر، مفسحاً المجال أمام نزعات الجسد وأهوائه وشهواته، لتحيط بروحه وقلبه بحجبٍ من الظُلُمات الكثيفة؛ فهو لا يكاد يصحوا حتى يجد نفسه وقد غادرته براءة الطفولة وصوفية الروح، وتحول إلى وحش كاسر لا صلة له بالإنسان الذي كانه.فيتساءل مبهوتاً هو أيضاً :

هل هذا الوحش الكاسر ذاك الطفل[1]؟!

نعم... تلك هي نتيجة فعل الطي (الكف). إن شوارد الروح تلك، برؤاها الكشفية التلقائية الخاطفة قد انتهت- وهي على نقصها وسرعتها- لم تكن تهجم على الشاعر إلا لأنه كان يحافظ على مساحة مناسبة من صفاء القلب وطهر الروح. أما الآن فقد سيطر الجسد على هذا النحو، وتضاعفت حُجُبُه وظُلُماته؛ فإن إيقاد الشعلة من جديد أمر صعب يتطلب جهوداً تطهيرية طويلة وشاقة، وهو ما وقفنا عليه في مرحلة المجاهدة، التي انتهت بالشاعر إلى هوة الفناء السحيقة يفتش فيها عن إنسانيته، وعن ذاته الميتافيزيقية المقموعة. كما يقول:

مشدوداً كالحبل إلى شرفات الأوهام.

أفتش عن نفسي في قاع الحلم الميت

لا شيء تبقى في جسدي

في روحي

لا غيمة في الأفق ولا دمعة خلف جفوني[2]

وتمضي الفصول الكثيرة من عمر الشاعر، وهو يفتش عن جمرة المحبة الإلهية في أنفاق الصمت وصحراء الفناء:

كم فصولٍ من العمر مرتْ

وقلبي يفتشُ في نفقٍ مطفأٍ

عن بقايا القصيدةِ

عن جمرها[3]

فالقصيدة التي يفتش الشاعر عن بقايا جمرها، إن هي إلا رمز للمحبة الإلهية التي انطفأت فيه. يؤكد ذلك قوله في مكان آخر من قصيدة (ابتهالات):

---

[1] أبجدية الروح: ٩٦.

[2] م، ن: ٣١

[3] م، ن: ٥٦.

لا زالت الكلمات تشد الرحال إلى غيمةٍ

ليس تدنو

إلى امرأةٍ اسمها في الكتاب القصيدة[١].

فالمحبة الإلهية هي المرأة، كما هي القصيدة، أو المرأة القصيدة؛ وبهذا ينقلنا الشاعر إلى أهم رمزية عرفانية أهاب بها في تصوير تجربة المحبة الإلهية، ومعاناته معها، جرياً على طريقة المتصوفة.

---

[١] أبجدية الروح: ٢٣.

رمزية المرأة ومعاناة ثنائية (الوصل/ الفصل)

لقد أهاب المتصوفة بتجربة الحب الإنساني، واستعاروا منذ وقت مبكر تقاليد قصيدة الغزل العربي بنوعيه؛ العذري، والحسي، المعبرة عن هذه التجربة؛ للتعبير عن تجربتهم العشقية مع الذات الإلهية لما بين التجربتين من تضايفات، وتشابهات إحالية، ورمزية عميقة.

فتجربة الحب الصوفي، عادة ما تؤذن بانكشاف الذات الإلهية لعيان الصوفي، فيتعلق بها تعلقاً شديداً يشابه من بعض الوجوه تعلق المرأة بالرجل في تجربة الحب الإنساني. وعليه فإن انجذاب الرجل إلى المرأة، وانجذاب المرأة إلى الرجل في قصيدة الغزل الصوفية، ليس إلا رمزاً لانجذاب الروح البشرية إلى اصلها ومصدرها الذي هبطت منه[(1)]،وليست المرأة سوى وصيداً رمزياً للدلالة على هذا الأصل.

وإذا كان توظيف تجربة الحب الإنساني لدى المتصوفة لا يعدو في بدايته التمثيل، أي تمثيل حالة عشقية إلهية، تكون فيها الذات الإلهية هي محور الاهتمام بحالة عشقية بشرية تكون المرأة فيها هي محور الاهتمام كذلك، فإن هذا التوظيف الرمزي قد تطور فيما بعد وأصبحت له نظرياته الخاصة لديهم، انبثقت عن نظرياتهم في التجلي والشهود.

فقد ذهبوا إلى أن الحق (لا يكون مجرداً عن المواد أبداً[(2)])، إذ أن جميع المواد والصور الكونية ما هي إلا مجالٍ لجمال الذات الإلهية. وهي دائماً تخفي خلف ظاهرها معاني روحية تؤشر حضور هذه الذات فيها ومحايثتها لها، وعليه فإن تأمل الصوفي لجمال الصور –إنسانية كانت أم كونية– ضرورة لابد منها لأجل النفاذ إلى معانيها الروحية، التي ترتقي به بدورها إلى إدراك معاني الألوهية والتحقق بتجربة الحب الحقيقي النازع نحو الذات الإلهية[(3)].

وإذا كان هذا في جميع الصور الكونية، فقد أكد الصوفية على الصور الروحانية بالذات، (لأن الصور الروحانية ألذ، وأشهى، وأكثر تأثيراً[(4)]) ومن مجموع الصور الروحانية أكدوا على صورة المرأة، فرأوا بأن التجلي الإلهي في الأنثى من أتم التجليات وأكملها؛ لكونها تجمع بين الفعل والانفعال. فهي منفعلة بالأمر الإلهي، وفاعلة بإخراج الموجودات. يقول ابن عربي: (إن شهود الرجل للحق في المرأة أتم وأكمل لأنه يشاهد الحق من حيث هو فاعل منفعل، ومن نفسه من حيث هو منفعل خاصة. فلهذا أحب النبي (ﷺ) النساء لكمال الشهود فيهنَّإذ لا يُشاهد الحق مجرداً عن المواد أبداً، فإن الله بالذات غني

---

(1) المرأة في شعر ابن الفارض.......مجلة **دراسات**، الجامعة الأردنية، عمان، م/٢٨، عدد: ١ لسنة ٢٠٠١م: ٧٦.

(2) ابن عربي، فصوص الحكم: ٢١٧.

(3) ينظر: هلال، محمد غنيمي، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: ٥.

(4) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون: ٢٧٠.

عن العالمين. وإذا كان الأمر من هذه الوجهة ممتنعاً، ولم تكن الشهادة إلا في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم شهود وأكمله[١]).

لذلك فقد (وقعت الأنثى في الشعر الصوفي على الأعراف بين الإلهي والإنساني، وجمعت في إيقاع ديلكتيكي حي بين الروحي والفيزيائي، متضايفين في تكامل وانسجام[٢]).

وبالنظر في تجربة المقالح الصوفية نجد أنه قد لجأ للتعبير عن تجربته هذه، باعتبارها تجربة حبٍ إلهي، ونزوعاً عشقياً باتجاه الذات العلية إلى الغزل بمفهومه الوجداني العميق، الذي يتجاوز الجسم إلى الروح، وينطلق من الحاضر إلى الغائب، كما يقول هو نفسه[٣]، معللاً هذا اللجوء بقوله: (إن شاعراً ينهل من نبع الصفاء المقيم في أغوار النفس، ويحاول التوجه بخطابه إلى العالم الخارجي، لابد أن يعكس فيه- أي في هذا الخطاب- صوراً من مادية هذا العالم الذي يتوجه إليه، ولابد أن تضيع على قارئه المتسرع الدلالة العميقة للحب الأسمى، الحب النقيض للمتناهي والمتعدد...الذي يعلو على الحسي ويملأ القلب بالحنين الأسمى إلى الله، وإلى طلب الذوبان في نوره الكريم)[٤].

لذلك فقد أهاب في تجربته الصوفية الغورية هذه بأساليب تجربة الغزل الإنساني بما فيها من مشاعر، وعواطف جياشة، ومعاناة عشقية ملتاعة، تشابه إلى حد كبير معاناة الشاعر مع معشوقه المتعالي، التي راح يصورها بألفاظ، وصور غزلية محسوسة، تلتقي مع عمود قصيدة الغزل الصوفية ولكن بطريقة حداثوية، تتجنب الطرائق التقليدية المباشرة، وتتناسب مع إمكانات الشاعر العالية، حيث تعامل مع تلك الألفاظ والصور المحسوسة تعملاً جديداً خرج بها عن مستواها الحسي إلى المستوى الروحي، فأعطاها أبعاداً رمزية ودلالية عميقة، ابتعدت بها عن الغزل المباشر إلى أفاق رحبة وغنية بالألآت الروحية، والدلالات الماورائية والكونية، التي تتمحور حول حالات الخبرة الروحية، لتصبح جزءاً من التجربة الصوفية الشاملة في تفاعلها مع جوهر الأشياء والموجودات في هذا الكون الفسيح[٥].

وقد جاء هذا التوظيف والاستخدام من أول قصيدة في تجربة الشاعر الصوفية. ففي قصيدة (الحقيقة) وجِد الشاعر يهيب بتجربة الحب الإنساني، مستخدماً رمز الأنثى من خلال صيغة التأنيث الرمزية، التي أضفت على سياق القصيدة تركيباً صورياً حسياً يتمركز حول المرأة وما يرتبط بها من أهواء، وأشواق، ورغبات جامحة، تتحفز باتجاه لحظة القرب، وأفراح اللقاء والتوحد.

---

(١) ابن عربي، الوصايا: ٢٨ وينظر: فصوص الحكم ٢٢٧/١.

(٢) الرمز الشعري عند الصوفية: ٢٢٢.

(٣) المقالح: قراءة في ديوان شاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبد الهادي السودي. م/ دراسات يمنية. ع: ٤٣ لسنة ١٩٩١م : ٢٨،٢٧

(٤) م، ن: ١٨

(٥) م، ن: ٢٧.

فهو يبدأ بتصوير معاناة البحث والتقصي عن تلك الحقيقة (المرأة) بصورة تذكرنا برحلة شاعر الغزل الجاهلي، ومعاناة بحثه عن ركب الأحبة الضاعنين.

وفي سياق البحث ومعاناته يقف ويستوقف ليسأل الملايين من عاشقيها، جرياً على عادة شعراء التصوف في تصويرهم كثرة العاشقين لهذه المحبوبة المحجوبة بصورة تحيل على عموميتها، وعدم تقيدها وحسيتها؛ فهو يسأل بلوعة العاشق الملهوف: (متى تمنح الحائرين على دربها موعداً للقاء). وهو لا يقنع بمجرد اللقاء؛ بل لا بد معه من قضاء الوطر (المضاجعة) ولو لمرة واحدة:

متى اشرب الكأس من كفها

اشرب النور من وجهها العبقري الصموت

أضاجعها مرةً

اشربُ السم من ثغرها وأموت[١].

هذه هي صورة اللقاء المراد؛ فهو لقاء طافح بالشهوة والاشتهاء وإذا كان طابع الشهوة من أهم طوابع قصيدة الغزل الصوفية، فإنه لا يحيل إلاَ على تعالي المشتهى وبعده، وعلى الرغبة الحادة والجامحة في إدراك وجوده. إذ (باشتهائي للغير، وبإدراك اشتهائه لي أكتشف وجوده)[٢] كما قال سارتر:

ولأن منطق الغزل الصوفي يقوم على ثنائية (المادي/ الروحي) فإن وضع الطابع الشهواني هذا، يقتضي إلىجانبه وضعاً تصورياً أخر للجوهر المشتهى، يلائم جوهر الموقف الصوفي الذي يتصور العلو المحايث، متجلياً على أنحاء مختلفة، فيجتمع إلى جانب طابع الشهوة والاشتهاء طابع العفة والدلال بصورة تمنح القصيدة قيمة استاطيقية مزدوجة، تكشف عن توتر الوعي ولوجود الذاتي للذات العاشقة.

وقد تجلى ذلك في تصوير الشاعر لتجليات هذه الحقيقة (المرأة) بصورة بدت فيها عصية المنال، تطل من وراء حجاب. وإن تجسدت فيزيائياً فبهيئةٍ إشراقية لا تمدنا بأي صيغة شكلية، تساعدنا على تحديد ملمح واضح من خلالها بقدر ما تحيل على الهوية الميتافيزيقية المتعالية لها في قوله: (عموداً من النور) ، وعلى العلو المُحايث في تصوير تجلياتها في أعيانٍ شهوديةٍ مختلفةٍ، وبصورةٍ لا تدل إلا على بداية التماع أحوال المحبة، وتولد الإرادة النزوعية الداخلية المتصاعدة التي تجلت في الحركة الشوقية الحاثة باتجاه هذه الحقيقة (المرأة)، منبئةً عن طاقة شوقية عالية.

إن حركة أفعال البحث في القصيدة، ليست سوى حركة الشوق (فالشوق ليس مجرد الحنين إلى الغائب، بل هو إرادة المعشوق وقد حضر بجسده)[١] لذلك فإن الشوق يتحول إلى طاقة وحركة وبحث، (قوة تسافر من هذه إلى هذا – زادها الأطراق، والتفكير، والوجوم، والسهر، والتتبع، والتحير)[٢].

---

[١] الديوان: ٨٢.

[٢] الرمز الشعري عند الصوفية: ٢٢١.

ولأن الشوق طاقة وحركة، فقد عُرِّفَ (بكونه حركة الهوى، وبكونه نزاع النفس إلى الشيء)[3] مما يكون مدعاة للوقوع في سلبية هذا الشوق، باعتباره افتقاراً رغم كل شيء، مختلفٌ عن الحاجة، أي افتقاراً فطرياً مرتبطاً بطبيعة الإنسان، ووضعيته الوجودية.

أما سلبية هذا الشوق فتتأتى من كون الغاية الإيجابية التي يدفع إليها ليست مدركة، وإذا أدركت فلا تكاد توصف، وهذا الخفاء عموماً يجعله يخضع في حركته لمبدأ حدوث المسافة بين العاشق ونفسه، وبين العاشق وعشقه، وبين العاشق ومعشوقه. إن من شأن هذا المبدأ أن يجعل العاشق غير متطابق مع نفسه، ولا مع موضوع عشقه، وأن يفضي به إلى الابتعاد المستمر عن معشوقه[4]، وإن سعى إليه في حركته الشوقية؛ فإنه يسقط دئماً في حالة من عدم التطابق هذه؛ فيتحول بطاقته الشوقية النزوعية إلى بدائل أخرى واقعية.

إن حالة عدم التطابق وما ينتج عنها من تحول، هي ما عبرت عنه قصائد (الرحلة الخائبة)، و (أخت ميدوزا)، اللتان وقفنا على بعض مقاطعها سابقاً . ونعود هنا للكشف عن عملية السقوط في حالة عدم التطابق هذه، من خلال المقاطع الأولى من قصيدة (أخت ميدوزا).

يبدأ الشاعر قصيدته بهذا المقطع:

المدخل:

ساحرة ؟ نعم

رائعة الخطى

جميلة السفوح والهضاب والقمم

دافئة النغم

لكنها حين تراك عيناها

يراك فيها الموت ويضحك العدم

الحكاية :

عيناك مثل عينيها

أتذكرين ميدوزا ؟؟

---

(1) العشق والكتابة: ٤٩.

(2) التوحيدي، أبو حيان، المقابسات: ٣٦٤.

(3) العشق والكتابة: .

(4) م، ن: ٦٦-٦٧.

وقلبها كقلبك الحجر

منذ التقينا، لم أعد أهوى

ولم أعد أبكي

ولم أعد من البشر [١].

ثم يمضي الشاعر، ليسرد تفاصيل الحكاية، مقارناً بين حالته قبل اللقاء وبعده، ومصوراً معاناته حالة السقوط في عدم التطابق مع ذاته، ومع موضوع عشقه، على نحوٍ بدا معه مبدأ حدوث المسافة واضحاً وعميقاً.

وإذا كان مبدأ حدوث المسافةهذا عادةً ما يأخذ في التجارب العشقية السدمية[*] مظهرين مختلفين هما (تأصل الشوق في الإنسان من جهة، وسلبيته الجذرية التي تجعل الإنسان ليس ما هو عليه، وتؤدي إلى عدم تطابقه هو مع شوقه أو خوفه منه)[٢]؛ فإن هذين المظهرين هما المظهران اللذان بنيت عليهما هذه القصيدة؛ فقد كشف فيها الشاعر عن تأصل الشوق في نفسه، وتوقه الشديد إلى معشوقته توقاً تجلى في حركته الحاثة نحوها، ولكن لا ليجدها وينعم بوصالها، وإنما ليسقط في سلبية هذا الشوق، المتمثلة بحالة عدم التطابق تلك، وما يعقبها من انهيار يفضي به إلى الموت والتحجر. وهو ما جعله يصفها بـ (أخت ميدوزا) معلناً خوفه منها، ومن الشوق إليها، باعتبارهما فاعلا تغير و فساد. وما ذاك إلا لأن هذا النوع من الحب هو حب سدمي، يلازمه الخوف كأبرز مظهر من مظاهره، (فالحب السدمي خوف ووهل ولّمم، يتحول فيه المعشوق ليصبح هو العين الشريرة اللامة التي تقف خلف وجه العاشق في المرآة فتريه وجهاً متغيراً [٣]).

إن في هذا الحب الذي أصبح فاعل تغير، وفساد، وموت، وخوف من الشوق والوصال، وتجزأ للجسد وتصدعاً يـ ُفتح باب نرجسية من نوع آخر غير النرجسية التي تجعل العاشق يحب نفسه من خلال المعشوق، بل هي النرجسية التي تجعله ينكفئ على نفسه، ويتراجع، ويبتلع المعشوق والعالم بأسره داخل ذاته[٤]. وقد عرفها أحد الباحثين–رابطاً بينها وبين الانهيار– بقوله: (هي أن لا يكون [الشخص] مرتبطاً بسوى نفسه وأن ينهار تبعاً لذلك؛ لأن الاقتصار على توظيف الذات يعني أن لا تتعلق بشيء، أو أن تتعلق بلا شيء، وهذا لا يمكن بأن يثبت. فالرباط النرجسي يلتف بالذات ويخنق من ليس

---

(١) الديوان: ٣٨٠، ٣٨١.

(*)

(٢) العشق والكتابة: ٦٧.

(٣) م، ن: ٢٥٢.

(٤) العشق والكتابة: ٢٥٣.

له مكان)[١]، لذلك وجدنا الشاعر يتحول بذاته ليبحث لها عن مكان محدد الملامح والهوية، فيتحول معه هذا الحب إلى شجن وإلى حنين.

والشجن هو الشوق إلى بعيد[٢]، وهو (الحبيب مفتقراً إليه، وباعتباره قد خضع لإكراهات الفضاء، وحدوث المسافات؛ فارتبط ضرورة بمكان من الأمكنة كثيراً ما يكون وطناً مفارقاً عليقاً بالنفس، ولكنه على أية حال بعيد المنال كالحبيب[٣])، وعليه نفهم سر ارتباط اسم "الشجن" كدال على نزوع الشاعر العشقي الأصيل في مرحلة تصوفه الثوري الواقعي، وسر حلول "صنعاء الحلم"، "وصنعاء الثورة"، كمطلق إنساني أرضي، ولكن محدد الملامح والهوية محل المطلق الإلهي.

إن هذا التحول الذي أعلنه الشاعر كإمكانية في قصيدة (أخت ميدوزا)، هو ما وجدنا الشاعر يمارسه بالفعل في قصيدته (عتاب)، التي يعلن في مقدمتها استجواء المعشوق الأول ويأسه ُمنه، ثم تحوله إلى المعشوق الثاني قائلاً :

يائسٌ منك فايأسي من لقائي ودعيني لغربتي وعنائي

فيك أخلصت واحترقت وعانيت وجاهدت في سبيل اللقائي[٤]

وهو إذ يعلن يأسه من معشوقه الأول، يتحول عنه إلى معشوقه الثاني، إلى أرضه (صنعاء). مظهراً أسفه على دموعه، وعلى صلاة دموعه، وعلى أيامه التي اهرقها على غير أرضه.

كلما شيع الزمان نهاراً من حياتي في الغربة السوداء

ودعته ُ بلا صلاة دموعي وبكته بلا أسًى كبريائي

كيف أهرقته ُ على غير أرضي ولماذا دفنته في العراء

كان أولى بأن يكون شعاعاً في بلادٍ لم تكتحل بالضياءِ

في ضميري زلازلٌ في فؤادي ثورةٌ عالمية الانتماءِ

غير أني إلى بلادي مشوقٌ كُل عين دَهفو إلى صنعاءِ[٥]

---

[١] م، ن الصفحة نفسها.

[٢] م، ن: ٦٧.

[٣] إن هذه الحالة هي حالة تشبه من بعض الوجوه ما أسماه فرويد بالماليخوليا. وهي حالة ناتجة عن فقدان الموضوع وعن العجز التام عن الحداد عليه. فالماليخوليا تقابل عمل الحداد الذي يؤدي إلى الانفصال التدريجي عن الموضوع المفقود. وهي قريبة من الانهيار الذي يترتب عنه انعدام الاهتمام بالعالم، وانعدام احترام الذات، واشتياق الموت وانعدام الشوق): ينظر: العشق والكتابة: ٢٥٥.

[٤] الديوان: ٤٢١.

[٥] الديوان: ٤٢٢.

هكذا ينجز الشاعر في هذه الأبيات كما في القصيدة كلها، تجربة التحول التي أشرنا إليها، وهو تحول في موضوع الشوق لا في الشوق ذاته؛ أي تحولُ بالشوق لا عن الشوق، وذلك لأن هذا الشوق–كونه شوقاً إلى المطلق– لا ينتهي ولا يموت، وإنما يتحول؛ أي أن بنيته تتحول إلى أرضية لكل أنواع الشوق، تفرض نفسها إلى حد أن كل طموح إلى ممكنات العشق والشوق الأخرى يكون عليها أن تتحدد انطلاقاً منها، وكأنها تتحول إلى أسطورة تهيكل عالم العشق وكتابته[1] هذا من جهة ومن جهة ثانية؛ فقد خضع هذا الشوق لعمليةِ تكثيفٍ وتعميقٍ واسعةٍ، من خلال مصاحبات شعورية أخرى تتصل بمعاني الفقد. (فالشوق يتعمق، إذا تكثف الافتقار فيه بمعاني الفقد والفوات) وتحول إلى حنين[2].

إن هذا التكثيف هو ما ستنجزه قصيدة (بكائية) التي توسطت بترتيبها قصيدتي التحول السابقتين: (الرحلة الخائبة)، و(أخت ميدوزا)؛ فالشوق يظهر في هذه القصيدة وقد تحول إلى حنين لماضٍ لم يعد قائماً، لمفقود كان يمثل حضوره حضوراً للمفقود الأول، ولإيجابية التعامل معه. هكذا يبدأ الشاعر قصيدته:

بالأمس كان هنا...

يحب الأرض، يعشق كل صخرة

يتعبد الأمطار، يرشف بالمآقي كل قطرة

قد كان يحمل صورتي، واسمي وأعرفه وسره

واليوم عُدّت، فلم أجد وجهي

ولم أعثر على ظلٍ لصوتي[3]

وحتى تتضح معاني هذا المقطع ودلالاته نستعين بفكرة (تجربة المرآة)، التي قال بها أحد المحللين الغربيين، ليدلل من خلالها على وجود نرجسية أصيلة، مكونة للذات البشرية؛ فالطفل يولد عاجزاً، وغير مكتمل حركياً، ويكون جسده مجزأً، ودوافعه متنازعة، والنظر إلى المرآة هو الذي يجعله يشعر بوحدة جسمه وذاته. ولكن الطفل إذ ينظر إلى صورته في المرآة ينظر إلى صورة أخرى مؤسسة لـ "أنا" هي صورة الآخر المماثل الذي يتماهى معه)[4].

تأسيساً على ما سبق فإن الشاعر يكشف لنا في هذا المقطع عن فقده لشخصية عزيزة على نفسه، كان حضورها يمثل له قيمة وجودية عالية، لقد كان له المرآة ذاتها، التي يرى فيها وجهه، فيشعر بتكامل كينونته ويمتلأ بيقين وجوده.

---

[1] ينظر: العشق والكتابة: ٢٥٥.

[2] م، ن: ٦٤.

[3] الديوان: ٣٧١.

[4] العشق والكتابة: ٢٥٠ .

ومن المؤكد أن هذه الشخصية هي شخصية (الزبيري)، باعتباره الشخصية المؤسسة لـ (أنا) الشاعر النازعة نحو التصوف كما سبق أن عرفنا؛ فالزبيري هو صاحب سر؛ هذا السر الذي يعرفه الشاعر جيداً ويحمله معه، كما يحمل ذاته.

إن الشاعر لا يتماهى مع الزبيري إلا لأنه يماثله في هذا السر أي نزوعه الصوفي، هذا من جهة وهو من جهة ثانية أي الزبيري كان قد استطاع أن يتعامل إيجابياً مع هذا النزوع؛ فحافظ على نظامه وانضباط توازنه؛ إذ أنه استطاع أن يتجه به نحو الواقع كقوة محركة لفعالياته النظالية، والشعرية، في صراعه مع هذا الواقع ودون أن يفرط به. وعليه فإن تماهي الشاعر هنا معه يأتي في سياق البحث عن ذلك التوازن والانتظام.

ومهما يكن من أمر هذا التماهي؛ فإن بكاء الشاعر الذي بدا وكأنه بكاءً على الزبيري (المفقود الثاني)؛ هو في حقيقته بكاء على المعشوق الأول، وبكاءً من الشوق إليه الذي تحول إلى حنين، كما في هذا المقطع من القصيدة:

يا ويح أسوار الظلام

أترى ستفتح ثغرة للعائدين؟

لأراه اسمع صوته

أحكي له الشوق..... الحنين

لأبوح للوجه القديم

بالسر أحمله معي

نجري حفاة نستعيد براءة الأمس الدفين[١]

هكذا .. يتحول الشوق (الحب الصوفي) إلى حنين.. والحنين هو (نوع من الافتقار تخصصه العلاقة بالزمن، ويخصصه افتراض الامتلاك السابق للمفقود، فهو فَقْدٌ أو شوق يقوم على الفقد، أو على انفصال بعد اتصال قديم)[٢] وكلمة قديم التي نعت بها الشاعر الوجه تؤكد ذلك كما تحيل على مبدأ المسافة الذي كان الشاعر على وعي به فجسده بهذه الصورة. معتمداً على تقنية البياض/ السواد- ليتجلى في الفراغ (البياض) المنقوط بين كلمتي (الشوق.. الحنين) اللتين أوردهما الشاعر بهذه الصيغة التعريفية، من خلال (أل) العهدية، فأحال كل منهما على الأخر، مع وجود فارق المسافة الذي يؤشر خضوعهما لمنطق التحول التصعيدي الذي يلازم مسار الشوق الصوفي وحركيته. ويخضعه لعملية التكثيف المشار إليها.

---

[١] الديوان: ٣٧٣.

[٢] العشق والكتابة: ٦٤.

وعموماً (فإن تكثيف الشوق (الافتقار) بمعاني الفقد يؤدي إلى أن يتكثف المحبوب ذاته ويتعدد وهو واحد) [1]أي أن المعشوق يتضاعف تضاعفاً يدفع يه إلى جسد النص الذي يـُخيِّله بصور متعددة، بحيث يبقى وجوده ضمنياً في كل عشق؛ لذلك فأننا سنجد المعشوق يتحول في مرحلة التصوف الثوري من المرأة الأصل (الأولى)، إلى المرأة الصورة التي تتعدد تبعاً لتعدد مواقف العشق واتجاهاته. وهي على اختلاف صورها، ستأخذ الدلالات العامة والشائعة لدى معظم الشعراء، (فهي رمز للخصب والخير والثورة القادمة، ورمز للحلم، والتجدد والعطاء، كما أنها رمز للحب والوجدان الصادق)[2]. تلك هي أهم الدلالات العامة للمرأة في هذه المرحلة، وهي كما نرى دلالات إنسانية مرتبطة بالواقع، لذلك فقد كانت المرأة في هذه المرحلة، امرأة واقعية إنسانية المنشأ، يخلقها الشاعر في كلماته، ويقذفها في الواقع، فتموت، ثم يعود إلى خلقها من جديد فهو يتألم ومن ألمه يصنع امرأة على عجل لا روح لها؛ جافة صلبة قاسية، تموت سريعاً وأحياناً قبل أن تولد[3].

لذلك فقد وجدنا الشاعر يسارع في قصيدة (البحث عن الماء في مدن الملوك) ويعلن ضرورة توقف جدلية الموت/ الميلاد هذه، ويطلب من المرأة (الأم) الكف عن الحمل،والانتفاخ قائلاً :

ألف أنثى وأنثى تعاني المخاض، وكل المواليد للموت

سيدتي فلتكف البطون عن الانتفاخ دعي شجر الحزن

يأكل جذر التكون. يشجب قائمة الخلق[4]

ونقف هنا عند دلالة قوله: (جذر التكون)؛ لما له من أهمية في الكشف عن تطورات نزوع الشاعر الصوفي، ومحايثته لكل تجاربه الشعرية النازعة.

إن مفهوم الجذر كما عرفه أحد الباحثين هو (البيئة الداخلية التي ينشأ الموضوع فيها. هو البنية التحتية. نواته الأولى. هو الامتداد القصي للموضوع الموغل في أعماق نفسية بهيمية. هو القانون السيكولوجي الذي يحكم الظاهرة الموضوعاتية. وهو أخيراً النص في ارتباطه بالجهاز النفسي لصاحبه)[5]. إن مفهوم الجذر هنا يأخذ معنى الفعل المحرك، ويأخذ الدلالة السيكولوجية لمفهوم الحافز. لذلك كان من المناسب أن يجعل منه الشاعر (الا) ينفتح بدلالته، ليشير إلى طور (التكوين الروحي

---

[1] م، ن:

[2] ينظر: روميه، د. وهيب عبد العزيز المقالح بين غربة السلطة وحضور الوعي، ضمن كتاب النص المفتوح: ٥١.

[3] رحومة، د. محمد، دراسات في الشعر والمسرح اليمني: ٢٢.

[4] الكتابة بسيف الثائر علي ابن الفضل: ٩٠.

[5] الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، م / عالم الفكر، ع (١) مجلد (٣٢) لسنة ٢٠٠٣م: ١١٧.

الأول له، وإلى جميع تجاربه الشعرية ذات النزوع العشقي، بصورة تؤكد تماثله مع أستاذه الزبيري الذي أعاد قوة شعره وشاعر يته إلى هذا النزوع الصوفي[1].

بمعنى أن هذا النزوع (الجذر)، يأخذ هنا دلالة الأم الخالقة، وهي الدلالة الفعلية التي أعطاها الشاعر له في هذا المقطع، من خلال التضايف الدلالي الذي أقامه بين الجذر، وبين المرأة السيدة التي طلب منها أن تكف عن الحمل.

ولكي تتضح دلالة هذا الرمز أي رمز الأم الخالقة- وتجلياتها العرفانية، نسارع إلى ديوان (أوراق الجسد العائد من الموت)؛ ففي هذا الديوان يتكرر ورود هذا الرمز بمضامين دلالية، وتسميات متعددة تلتقي عند جذر دلالي واحد.

ففي مقطع من مقاطع قصيدة (إيقاع الظهيرة)، نجد هذا الرمز، وقد أعطاه الشاعر تسمية جعلته أكثر غموضاً، وأكثر إشعاعاً دلالياً؛ هي تسمية (مصر)،التي يتوجه إليها مخاطباً :-

كيف يصير الحلم سيفاً

كيف تصيرن احتمالاً في نهار الأرض والزمن

يا مصر يا موالنا الجميل

يا براءة التكوين في خريطة الشجن[2]

ففي هذا المقطع يتوجه الشاعر إلى مصر (الأم الخالقة)- أي النزوع الصوفي الكامن، الذي كان حلماً وأصبح احتمالاً - بهذا النداء النادب بنبرة تشع بمعاني الفقد وأحزانه. ولعل أهم ما يهمنا في هذا المقطع هو سطره الأخير، لإشارته الصريحة إلى دلالة رمزية (مصر) (الأم الخالقة) بمفهومه السابق الدال كما قلنا على نزوع التصوف الكامن، المحايث لتجاربه، والذي كان قد تعدد آخذاً مسمى (الشجن).

إن الشجن هنا يتحول إلى بلد أو قطر، ذي مدن متعددة وتضاريس ومناخات متنوعة؛ الأمر الذي يؤكد ما أشرنا إليه من قبل في سياق الحديث عن معاني الشجن، وارتباطه في الاستعمالات الشعرية بمعاني الفقد والتشتت؛ وبأنه كما يطلق على ذات المعشوق، يطلق على ذات العاشق وقد تشتت وتعددت أهواؤها، وهو التعدد الذي أشارت إليه هنا كلمة خريطة وعاد الشاعر ليصرح به في إحدى قصائد ديوان (أبجدية الروح) بقوله مخاطباً الله جل جلاله:

(يا حادي الشجون/ أشجاني كثيرة ولا عدد)[3]

---

[1] ينظر: ديوان الزبيري: ١٦.

[2] أوراق الجسد العائد من الموت: ٣١.

[3] ينظر: أبجدية الروح: ١٥٢.

ولكن رغم تعدد الأشجان، وتشعبها فإن الشاعر يظل على وعي بالشجن الأصلي والأساس، معطياً إياه مكان العاصمة الأولى والرئيسة من هذه الخارطة، باعتباره جذر التكون لهذه الأشجان.

ولعل بعض وجوه المناسبة بين مصر كرمز (دال) وبين نزوع الشاعر الكامن كمرموز إليه (مدلول)؛ متأتية من كون مصر كانت المهاد المكاني الذي احتضن أولى تجليات هذا النزوع، وأولى محاولات كتابته؛ إذ أن تجارب هذا النزوع بمرحلتيه الأولى والثانية– كانت قد تمت في مصر كما عرفنا. هذا إلى جانب دور مصر في إثراء فكر الشاعر وروحه بالأفكار العرفانية المؤسِّسَة، وبخبراتٍ روحية أثْرتْ هذا النزوع وعمقت ينابيعه.

وهكذا تتحدد هوية رمز (مصر) ودلالته الأساسية في هذا الديوان، بهذه الدلالة العرفانية التي وجدنا الشاعر يعمقها في مقاطع أخرى من قصيدة: (القبر والخيول المهاجرة)، وينفتح بها على جوهر نظرية الرمز الأنثوي في الفكر الغنوصي، وذلك في قوله:

مصر يا أم كل الرجال الذين أضاؤا وماتوا

و يا أم كل النساء اللواتي سكنت بأحشائهن[1]

ففي هذين السطرين ينفتح الشاعر برمز مصر على رمزية أنثوية عرفانيته، هي رمزية الأم الخالقة والمخلوقة في آن واحد، فهي خالقة من ناحية أنها (أم كل الرجال)، و (أم كل النساء)، وهي مخلوقة من ناحية كونها (سكنت بأحشاء تلك النساء)، وهنا تتجلى الوظيفة المزدوجة لرمزية الأنثى جاعلاً منها منطلقاً نظرياً لهذه الرمزية في جميع مستوياتها.

وبهذا التجلي تتجلى أمامنا أيضاً الرمزية العرفانية لمصر، تجلياً واضحاً يكشف لنا بدوره عن وجه آخر من أوجه المناسبة بينها وبين مرموزها (نزوع الشاعر الصوفي وأمومته الخالقة)، وذلك من خلال إدراك الارتباط بين مصر وأسطورة (ايزيس) التي عبدها المصريون بوصفها الإله الأم، والمبدأ الأنثوي الفعال[2].

ولعل ما يؤكد حضور هذا الارتباط في وعي الشاعر؛ هو ورود اسم (ايزيس) ذاته في ذات القصيدة السابقة (إيقاع الظهيرة). ففي سياق حديث الشاعر عن الولادة الثانية لمصر الأم، نقرأ قوله:

ايزيس تعد الميدانَ لعرسٍ شرقي الأنفاسْ[3]

---

[1] أوراق الجسد العائد من الموت: ٧١.

[2] الرمز الشعري عند الصوفية: ١٢٥.

[3] أوراق الجسد العائد من الموت: ٣٥.

وبمناسبة حديث الموت والميلاد، ولمزيد من الاطمئنان إزاء توجيه رمز مصر باتجاه نزوع الشاعر الميتافيزيقي المتقادم؛ نورد هذا المقطع الذي يتحدث الشاعر فيه عن ميلاد هذا النزوع مرة أخرى وتدارك فرصة الفوات، وانتفاضته حياً بعد أن كاد ينتهي.

انتفض النـهرُ

وفاض وُجه مصرَ فرحاً

اغمض جفَنه النيلُ،

وأدرك الضفافَ عارضٌ من الوسنْ.

وانطلقتْ سحابةُ من صدره،

تطارد الجفَاف في قرارة النهر،

في شوارع الوطن

وارتعشت مصرُ وكانت جثةً

تـَرحل في أقصى مسافةٍ من الكفن[١]

مع ذلك فقد كان الشاعر حريصاً في استخدام هذه الرموز، حرصاً جعله يحدد دلالاتها بدقة من خلال سياقاتها النصية، التي تؤكد عدم انصرافها إلى أي مرتبة من مراتب الذات المحبوبة المتعالية؛ فرمز مصر، و"ايزيس"لا يحيلان إلاّ على نزوع الشاعر العشقي، أي على ذات العشق وليس المعشوق؛ فهما يحيلان- كما في دلالتهما العرفانية العامة- (على الخيال الخالق الذي يتميز به العارف، وهو ما نعته الصوفية بالهمة، والطاقة الروحية، والقدرة على جمع القلب)[٢].

أما رمزية (العذراء) فقد تضمنت- إلى جانب دلالتها على تجربة العشق الصوفي باعتبارها تجربة حكمة وعرفان- الأحالة على الذات الميتافيزقية للشاعر (الذات العاشقة)؛ وذلك لأن من بعض إحالتها في العرفانية الأساسية إحالتها على النفس الكلية كما أشرنا من قبل. وهي من جهة إحالتها هذه تلتقي مع (البنية الرمزية للأنثى،بوصفها تجسداً للنفس التي تعد معرفتها مقدمة، ومدخلاً لا غنى عنه إلى معرفة الربوبية) [٣].

---

[١] م.ن: ٣٦.

[٢] الرمز الشعري عند الصوفية: ١٩٢.

[٣] الرمز الشعري عند الصوفية:

ويبدو أن اختيار الشاعر لهذا الرمز بالذات يأتي من رغبته في التأكيد على إضفاء طابع الحكمة الخالقة على مرموزه، وهو الطابع الذي أكد عليه الغنوص الصوفي الإسلامي، من خلال التأكيد على ما بينه وبين علم الحكمة المسيحي من تشابه قوى[1].

وقد تجلى هذا التأكيد أكثر ما تجلى في أطروحات ابن عربي، واستخداماته الرمزية التي تميزت بطوابع ثيوصوفية، مكونة من "اللوجوس" المسيحي و"النوس" اليوناني الذي أضفى على روح الشرق التنبوئية- كما تمثلت في الكلمة الإلهية-اتجاهاً عقلياً مشوباً بالوجدان[2]، وهذا الأمر هو ما أراد المقالح ربما التأكيد عليه أيضاً من خلال استخداماته الرمزية، التي نوع فيها على هذا النحو كاشفاً عن رغبته الواعية، بايجاد مركب حضاري إنساني، يجمع بين عقلانية الغرب وحيوته الخارجية، وبين روحانية الشرق الصوفية وحيوته الداخلية.

بعد هذا التحوط والاستطراد الواضح الهدف، نعود لمتابعة تطورات رمزية الأنثى وتجلياته بوصفها -هذه المرة-تجسداً رمزياً لذات المعشوق المتعالى وجماله.

فبعد أن تم للشاعر بعث خياله الخلاّق، وجمع همته وطاقته الروحية، وجدناه يتجه باتجاه شارع علي عبد المغني؛ليمارس التطواف ثانيةً بعد أن كان قد يأس منه.

وبينما هو هناك إذا بأنوار الذات الإلهية، تتجلى له بنفس الهيئة الإشراقية، التي تجلت فيها في قصيدة الحقيقة. وهذا هو نص القصيدة:

يتأبطني حزني

أحمله ُفي تابوتِ الكلماتْ

يحملني في تابوتِ الأيامْ

ياللهِ...

الشارع في ثوبِ الزحمة ما زال كما كان،

وحيداً وصغيراً لا يكبر إلا في الليلْ

لماذا لا يكبر إلاّ في الليلِ

لا يتورم إلاّ في الليلْ؟!

رصيف الشارع يصعد أحياناً،

يهبط أحياناً .

---

[1] م.ن: ١٥٩.

[2] م.ن: ١٩٨.

لا يصعُد،

لا يهبطُ

لا فتةٌ أكبر من حجم الشارع

تتشظى في الأفق الدامي لوناً أبيضْ

تتشظى في الأفق الداكن لوناً أحمرْ

تتشظى في الأفق الساكن لوناً أخضرْ

تتشظى أشلاء شظايا لا لونَ لها

الشارع يكره لافتةً لا تحمل لوناً

يكره كل الألوان..

(٢)

أرسم ظلي فوق صقيع الشارعْ

أرسُم أهدابي قطرات

تبكي أشجاراً فقدت في تشرين الشمس

وفي تموز الظل

اكتب بالخط الكوفي مرثيةً،

وأسافر في القلم المشلول

أتوارى في خجلي

اسمع صوتاً مبحوحاً،

صوتاً مبتلاً بالصمت

صوتاً من خلف السحب الصفراء ينادي:

جادكَ الغيث إذا الغيث همي

يا زمان الوصل في الأندلس

لم يكن وصلك إلا حلماً

في الكرى أو خلسة المختلسِ

(٣)

الكلمات تسافر

لا تصل الكلمات إلى الجسر

ولا يصل الجسر إلى الكلمات

قريب وبعيد هذا الجسر

بعيد وقريب ضوء الكلمات

يقول الشاهد:

منتصفَ الليل...

والساعةُ واقفةٌ

وعمودُ النور ينادي البحَر

يمد ذراعيه إلى وردِ الشاطئ

خذني من ماء الشارع

أطلقني من نظراتٍ ملصقة فوق عيون العسسِ

الليلي،

من صمتٍ يتكسر فوق رماد الإسفلتِ،

احملني،

نفد الضوء،

اشتعلت بالشيب الأوراق..[١]

كي تتضح لنا المضامين الرمزية المتجلية في هذه القصيدة، نقف أولاً عند عنوان القصيدة. الذي نرى فيه مدخلاً مناسباً سيساعدنا على قراءة القصيدة قراءةً صحيحة؛ تساعد في توجيه الرمز. التوجيه العرفاني الذي نطمئن إليه ويتناسب مع سياق ما نحن بصدده.

وقد جاء العنوان بصيغة مركبة من وحدتين: "التطواف ثانية" "في شارع علي عبد المغني" فأول ما يواجهنا في العنوان هو التطواف وهو الكلمة المركزية الدالة في العنوان. وهي

---

[١] اوراق الجسد العائد من الموت: ٧٧-٧٩.

اسم مصدر تتمتع بقيمة روحية عالية تفيض بمعاني القداسة والتقديس الآتيةِ من ناحية الدلالة الاصطلاحية؛ فهي تعني في الاصطلاح الطواف حول الكعبة.والطواف هو من أهم النُسك والشعائر التعبدية، وأكثرها قدرة على التقريب بين العبد والرب. فليس بخافٍ على أحد، ما يتمتع به الطواف من حيوية روحية، تتفجر في أعماق الطائف، فتغمره بمشاعر الحب الفياضة، والاقتراب الحميم من ذات المحبوب ومعناه. وهي المشاعر التي استحوذت على الشاعر، حال تطوافه (في شارع علي عبد المغني) في ظرف زماني مناسب لتنزل المواهب والرحمات، وحصول التجليات هو زمن الليل.

أما الوحدة الثانية في العنوان فهي (في شارع علي عبد المغني)، ولعل أي قراءة سريعة لهذه الوحدة سوف تجعل منها مقابلاً دلالياً للوحدة الأولى، وطاقة سلب وإفراغ لطاقتها الإيحائية. إلا أن قراءة متأنية وشاملة، تأخذ بنظر الاعتبار مضمون القصيدة الكلي، وارتباطه بسياق قصائد الديوان ستقول غير ذلك.

إن ما يريده الشاعر من جعله الشارعَ ، وشارع "عبد المغني"بالذات مكاناً لتطوافه هو:أولاً : التأكيد على أن تجربته الصوفية هذه تنطلق من طور التكوين الأول، وتستلهم في جانب منها روح الثورة ممثلة برموزها وروادها الأُول؛ لا سيما رواد حركة (١٩٤٨م) بزعامة الشهيد علي عبد المغني كونهم من وجهة نظر الشاعر-(صوفيين من الطراز الأول)[1]. هذا إلى جانب أن هذا التأكيد ذاته ينطوي على رغبة الشاعر في تعزيز وأبراز الجانب الإيجابي في تجربته، وربطها بالحياة الاجتماعية وفعل التغيير الثوري. أما ثانياً فهو رغبة الشاعر في التركيز على مناطق الحساسية في ذاكرته الوجدانية لاستحضار أهم ما في هذه الذاكرة من أحداثٍ ومواقفَ وشخصياتٍ أثيرة على نفسه؛ لما في هذا الاستحضار من أهمية في إيقاظ علائقية الوعي، وحصول الاستثارة الصوفية؛ فاستثارة الوعي الصوفي -كما يقول ولسن -عادةً ما ترتبط باستحضار ذكرى لرمزٍ محبوبٍ ذي مجدٍ قديم)[2].

وهكذا تتكامل وحدتي العنوان لتحيلا على تكامل التجربة، وجمعها بين المادي والروحي.

بعد تحقيق التكامل بين وحدتي العنوان على هذا النحو، نعود إلى الكلمة المفتاحية فيه وهي كلمة (الطواف)؛ إذ أن هذه الكلمة هي التي ستتيح لنا كما قلنا الإمساك بمضمون القصيدة، وتوجيه رمزيتها في الاتجاه الصحيح.

لقد واجهتنا هذه الكلمة أول ما واجهتنا في موقع له دلالته، هذا الموقع هو المجموعة الثالثة من الديوان، وبالتحديد في قصيدة (الرحلة الخائبة) التي أعلن فيها الشاعر فشل تجربته الصوفية، وعدم قدرته على مشاهدة أنوار الذات الإلهية، بعد محاولات عدة فهو يقول في هذه القصيدة:-

---

[1] ينظر الملحق رقم ( ):

[2] الشعر والصوفية: ١٠٠

إني سئمت من الطواف ومن نداءاتي وصمتي

فالطواف هنا هو فعاليةٌ صوفية، أو قل رمز للممارسة الصوفية في جانبها الروحي، الساعي إلى الظفر بالقرب، وتحقيق رؤياه الشهودية؛ لذلك فقد وجدنا هذه الكلمة تختفي وتتوارى بتواري هذا النزوع وقمعه، الذي تم في هذه القصيدة وما بعدها، ولاتعاود الظهور إلا في ديوان (أوراق الجسد العائد من الموت)؛ في عنوان هذه القصيدة، وفي المقطع الثالث من قصيدة (حدث في النص الثاني من الليل)، التي أهداها الشاعر (إلى المسافر ليلاً .... صلاح عبد الصبور) وذلك في قوله: [١]

إن الشوارع خاليةٌ

كلما ارتعشت بالطوافِ

وأيقظها مطُر الفجر

حاصرها القبُر

وبملاحظة الترابط الدلالي بين عنوان القصيد، وبين شخصِ المُهدى إليه و كلمة الطواف مرتبطة بالشوارع، يتأكد لنا محافظة هذه الكلمة على دلالتها الأصلية، ورمزيتها الصوفية.

وهكذا تتكامل دلالة الكلمة في المواقع الثلاثةمؤشرةً رمزيتها الصوفية، باعتبارها طقساً لتهالياً صوفياً، يمارسه المريد، بتواجد بين يدي أنوار الذات الإلهية، الطامع في تجليها؛ الأمر الذي يسمح لنا بالحديث حول وجود تشابه وتناص واضح بين حكاية الطواف هنا، وحكاية الطواف لدى ابن عربي، التي أوردها في مقدمة ديوانه (ترجمان الأشواق)؛فشكلت مدخلاً أساسياً لتفهم ما يحفل به الديوان من رموز.

يروي ابن عربي هذه الحكاية في مقدمة ديوانه فيقول: (كنت أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتي، وهزني حال كنت أعرفه، فخرجت من البلاط من أجل الناس، وطفت على الرمل، فحضرتني أبيات، فأنشدتها؛ أُسمع بها نفسي ومن يليني لو كان هناك أحد)[٢]. وكانت الأبيات هي:

ليت شعري هل دروا　　　أي قلب ملكوا

وفؤادي لو درى　　　أيَّ شِعِبٍ سلكوا

أتُراهم سلموا　　　أم تراهم هلكوا

حار أرباب الهوى　　　في الهوى وارتبكوا[٣]

---

[١] أوراق الجسد العائد من الموت: ٥٨، ٥٩.

[٢] ابن عربي، ترجمان الأشواق، المقدمة: ١١ .

[٣] ترجمان الاشواق، المقدمة: ١٢.

وبينما كان ابن عربي ينشد هذه الأبيات إذا به وقد انكشف له–بغتةً – حضورٌ غيرُ مرئي، تبين فيه امرأة حقيقية، تحف بها هالةٌ سماوية، أخذت تتحدث إليه ويتحدث إليها،مفشيةً له أسراراً تتعلق بدين الحب، بلغة رمزية غامضة[1]

إن هذه الحكاية ومضامينها تكاد تشكل البنية المضمونية والتركيبية، والإطار المرجعي العرفاني لقصيدة الشاعر هذه. وهو ما سيتأكد لنا لاحقاً .

فالشاعر يخرج إلى الشارع وهو في حال من الحزن المسيطر، سيطرةً جعلت الحزن هو الذي يتأبط الشاعر وليس العكس. وهو حال معروف لدى الشاعر، إذ ظل يحمله في تابوت الكلمات، وهو بدوره يحمل الشاعر على مغالبة الأيام، والحياة فيها. فتبادل فعل الحمل هنا يوحي بالعلاقة الحميمية بين الشاعر وحاله، ويعيد إلى أذهاننا صورة الشجن الكامن، والخيال الخالق، وعلاقتهما بفكرة محايثة النزوع الصوفي لتجربة الشاعر وعدم فكاكه منه.

ينزل الشاعر إلى الشارع فيجده في الجلوة (الزحمة)وحيداً وصغيراً كما كان، لا ينمو ولا يتحرك إلا في الخلوة (الليل). وهو حين يتحرك، لا يتحرك إلا ليشهد تفتت الأيدلوجيات والهويات المتعاقبة على تاريخ الذات الداخلي؛ فهذا التفتت لا يتم في الشارع حقيقة، وإنما في أفق الذاكرة، وفضاء الذات، الذي يشهد صراع الهويات، في حركة تشظٍ وانكسار ورفض، كحالات تختزلها الذاكرة فتسقطها على الشارع كنوع من استدراج الحدث الوجداني من فضائه الجواني الكامن إلى الفضاء الخارجي (الشارع) –كمكانية حلمية تستند على مكانية محورية أثيرة، حيث تتموضع الذات في نقطة ضوء هارية تحاول الإمساك بها– لتبدأ– بضوئها– التعامل مع الحدث الوجداني،تعاملاً فنياً (شعورياً) يجسده ويصعده في آن واحد، وذلك من خلال حدثي الرسم، والكتابة.

ذلك هو مفتتح الرؤيا في القصيدة، التي ستتضح لنا أكثر، من خلال الوقوف على معاني ودلالات حدثي الرسم والكتابة. (فالرسم في اللغة الأثر، أو بقيته. تقول رسم الغيثُ الديارَ: عفاها بمعنى أزالها وأبقى أثرها لاصقاً بالأرض)[2] وهذا يعني أن حدث الرسم هو حدث مزدوج الدلالة؛ فهو يتضمن نفي الشيء المرسوم وإثباته؛ بمعنى أنه يتضمن نفي الهوية الحقيقية (الظاهرة) لوجود الشيء واستحضار هويته الخيالية (الباطنية). إذا فحدث الرسم هنا هو وظيفة تسعى إلى تغييب الظاهر وتظهير الباطن؛ أي أنها تعمل على إبراز حقيقة الشاعر الباطنية وما يشكل جوهر هويته. هذه هي وظيفة حدث الرسم بدليل اختيار الدال (ظل)ليدل به على الوجود الذي سيُسلَط عليه حدث الرسم؛ فظل الشيء يعني صورته و خياله؛ بمعنى وجوده المحجوب (الباطن). وعليه فظل المقالح يعني وجوده الباطن؛ هذا الوجود الذي كان كائناً واصبح كامناً (مقموعاً)، لذلك فهو يرثيه بمرثية كوفية.

---

(1) ينظر الرمز الشعري عند الصوفية: ١٩٣

(2) لسان العرب: ١٣٢/١٥.

إن اختيار الشاعر للخط الكوفي هنا ليس اعتباطاً ولا من باب الفائض الدلالي، بل هو اختيار مقصود،جاء ليؤشر دلالةً مهمة توضح هوية تجربة القصيدة من خلال المرثية المكتوبة. فيقول: بأن هذه التجربة هي تجربة صوفية، تتحرى الأصول البعيدة، هناك في الكوفة؛ كونها– منبع التصوف وعاصمة روادها، المنحدرين من أصول يمنية[1]. كما سبق وعرفنا ذلك.

عموماً .. وبينما الشاعر منغرس في التجربة، وقد تصاعدت حالته لتبلغ به حد الارتعاش– الذي جسدته صورة القلم المشلول–يتوارى خجلاً من واقعه مقارنة بواقع من راح يتماهى معهم من الأباء والأجداد: (بهاليل التصوف في الكوفة قديماً، ورواد الثورة في صنعاء حديثاً). بينما هو كذلك إذا به يسمع صوتاً يناديه من خلف السحب الصفراء. فما هو هذا الصوت؟ وما مضمونه؟

إن مصدر الصوت يقول بأنه صوت سماوي، صوت ناطق عن الله رغم صمته أو ناطق بصمته؛ فالصوت هنا هو لسان الغيب، إنه الهاتف الذي يتردد ذكره في أبيات المتصوفة وحكاياتهم، وخصوصاً في بدايات سلوكهم وهو(شخصية تُسمع ولا تُرى)[2] وقد جاء في اللسان (وسمعت هاتفاً يهتف؛ إذا كنت تسمع صوتاً ولا ترى أحداً)[3] وما دام يسمع ولا يرى، فإنه واسطة بين اللامرئ واللا مسموع وبين عالم الإنسان.

---

(1) أنظر الفصل الثان من هذه الدراسة:

(2) العشق والكتابة: ٢٩٢

(3) لسان العرب: ٢٥٩/١١.

أما مضمون هذا الصوت؛فإنه يلتقي مع مضمون الهاتف عموماً ، فالهاتف هو لسان الغيب، والناطق بلغة القضاء (فهو عادةً ما ينبئ بالموت أو بالبين الذي سيكون أو بعكسهما)[١]، أي بالحياة، أو بالوصل بعد الفصل (البين)، وهذا النبأ هو مضمون صوت الهاتف هنا في هذه القصيدة؛ فهو مضمون عرفاني بدليل قوله: (مبتلاً بالصمت)؛ فالصمت -كما عرفنا وسنعرف- هو إشارة إلى التصوف بوصفه تجربة عرفانية.

لقد جاء هذا الصوت لينبئ الشاعر بعودة نزول الغيث، كناية عن عودة زمن الوصل؛ الوصل بمعناه الاصطلاحي لدى المتصوفة وهو (إدراك الفائت)[٢]. هذا الإدراك الذي سيتم لا كما كان يتم من قبل؛ في الحلم (النوم)، أو في اليقظة ولكن بصورة سريعة؛ خاطفة وخائفة. وإنما سيتم في اليقظة التامة. وبصورة ثابتة ودائمة ومستأنسة. ذلك هو المضمون العرفاني الرمزي الذي تضمنته تلك الأبيات التي نادى بها الصوت (الهاتف)، وهي كما نعرف أبيات غزلية لأشهر شعراء الأندلس الوشاحين هو: لسان الدين بن الخطيب.

ومن المفيد أن نلاحظ هنا تماثل هذه الأبيات إيقاعياً مع الأبيات التي أُلهِمها ابن عربي.

وإذا كان الهاتف هو لغة القضاء كما قلنا، (فهو في الوقت نفسه يتطابق مع صوت داخل الإنسان يمثل لا شعوره، أي معرفة عن نفسه كامنة فيه)[٣] هذا التطابق هو ما نجده في المقطع الثالث والأخير في هذه القصيدة ابتداءًمن قوله: (يقول الشاهد ....الخ) فالشاهد هو مصطلح صوفي عرّفه القشيري بقوله: (ويريدون بلفظ الشاهد ما يكون حاضراً في قلب الإنسان. وهو ما كان الغالب عليه ذكره حتى كأنه يراه أو يُبصره وإن كان غائباً . فكل ما يستولي على قلب صاحبه ذكرُه فهو شاهده)[٤]. أما ابن عربي فيعرفه بقوله: (الشاهد ما تعطيه المشاهدة من الأثر في قلب المشاهد. فذلك هو الشاهد. وهو على حقيقة ما يضبطه القلب من صورة المشهود)[٥]. إذا فالشاهد حسب التعريفات هو أثرٌ لمشاهدة سابقة وليس لمشاهدة حاصلة. صوت يتردد في أعماق "اللاشعور" يتضمن معرفة سابقة. إنه الصوت الداخلي الذي يتجاوب مع صوت الهاتف الخارجي. وحين نفهم الشاهد على هذا النحو يكون بإمكاننا أن نفهم مجيء المشهود بهذه الهيئة. (عمود النور). فهذه الهيئة هي التي تراءت بها الذات الإلهية للشاعر في أول مشاهدة له، في قصيدة الحقيقة في قوله: (تراءت لعيني عموداً من النور).وقد ظلت مرتسمةً في أعماق اللا شعور الذي تراكمت عليه ظُلمات

---

[١] العشق والكتابة: ٢٩٣.

[٢] رسائل ابن عربي: ٤١٧.

[٣] العشق والكتابة: ٢٩٣.

[٤] الرسالة القشيرية: ٣٠٣/١.

[٥] رسائل ابن عربي: ٤١٤.

الكون، ومع مجيء الهاتف،باعتباره وارداً إلهياً يطرد الكون عن القلب، عادت هذه الصورة إلى الظهور كونها حقيقة ما ضبطه قلب الشاعر من صورة المشهود في ذلك الشهود السابق.

وعمود النور إذ يعود هنا فإنه لا يعود ليتراء من بعيد ثم يذهب كما حصل من قبل، وإنما يعود لينادي على البحر، يمد إليه ذراعيه وكأنما يعتنقه. ولكن لماذا البحر؟ ومن البحر هنا؟.

لقد عرفنا أن البحر هو رمز صوفي، يحيل على تجربة التصوف حال كونه تجربة مجاهدة. وحين يكون السالك قد تحقق بتجربة المجاهدة هذه، فإنه يصح أن يطلق عليه رمزُها؛ وذلك هو شان رموز التجربة الصوفية التي تقتضي تحقق المتصوف بالتجربة تحققاً تاماً إلى درجة أن تزول الفروق بينهما؛ فيصبح الُمجِّب والتجربة شيئاً واحداً .

وعليه فإن البحر هنا هو الشاعر ذاته متحققاً بتجربة المجاهدة، التي تقاذفته أمواجها ليصبح قريباً من شاطئ الوصول الوردي، يرسل توسلاته الضارعة للذات الإلهية (عمود النور) التي مدت ذراعيها؛ لتأخذه من ماء الشارع، أي لتنقله من حياة المجاهدة بما فيها من معانات مع الذات ومع الآخر، إلى مرحلة الحب والإشراق. وذلك لان الشارع هنا هو طريق التصوف في مرحلته الأولى. يؤكد ذلك تصريح الشاعر بهذه الدلالة في مقطع من قصيدة "ابتهالات" بقوله: (لكل مسافر في شارع الإيمان)[1].

وإذا كان الشارع كذلك؛ أي طريق التصوف في مرحلة المجاهدة؛ فإن ذلك يكشف لنا وجهاً أخر من وجوه مناسبة تسمية الشاعر له باسم "شارع علي عبد المغني" أي شارع الثورة، هذا الوجه متأتٍ من ناحية الصلة الوثيقة التي رآها الشاعر ذاته بين التصوف والثورة بوصفها كما يقول: (بداية الاستضاءة، والتوهج، ثم الانتصار الكبير على النفس، بما يمثله هذا الانتصار الداخلي من قدرة على تخطي العوائق الخارجية، وتأسيس عالم جديد قائم على المحبة والتطهر من دنس الحياة، وضجر الإرتكاس إلى أطماع الأرض، والابتلاء بشهواتها الحيوانية، التي تصادر شفافية الروح وتلقيها في مستنقع اللذة والندم)[2].

وعليه فإن شارع علي عبد المغني الذي هو شارع الثورة، وشارع التصوف، وشارع الأيمان إن هي إلا مسميات دالة على طريق التصوف بمراحله المتعاقبة.

وعموماً فيبدو أن توسلات ذات الشاعر المحب التي أطلقها من شارع المجاهدة/ الثورة، باتجاه ذات المحبوب المتعالي، برجاء تحقيق الوصل، قد أثمرت استجابة سريعة بشرت بها قصيدته التالية لهذه القصيدة، والمعنوية بـ (لغة الأصابع).

ففي هذه القصيدة تبدأ أولى تواصلات الشاعر المباشرة –وإنْ على صعيد الحلم– مع ذات المحبوب المتعالية، التي بدأت تتجلى تجلياً يليق بجلالها وجمالها المتعالي من خلال رمزية الأنثى

---

[1] أبجدية الروح: ٢

[2] قراءة في ديوان شاعر لصوفية الأكبر في اليمن، م / دراسات يمنية، مصدر سابق: ١٢.

التي يبني الشاعر عليها قصيدته هذه، مستلهماً معالم تجربة قصيدة الغزل الصوفية في أرقى إكتمالاتها الرمزية. ففي المقطع الأول من مقاطع القصيدة يتحدث الشاعر عن المرحلة الأولى من مراحل نزوعه العشقي، مبيناً الهيئة التي كان يتم فيها لقاؤهبمحبوبه المتعالي، قائلاً :

أوهمتْ شجَر القلبِ أنّا حبيبان

أن أصابعها تتلمس صوتي على البعد

تقرأني في الخيال

وتبحث في كلماتي عن الوجع المترسب في الكبد – العين.

لكنها أخلفت وعد جُرحي

وطارت[١].

فالعاشق يصف لقاءه الأول الذي لا يعدو كونه مجرد وهم يتم في الخيال أو الحلم، وعبر الصوت أو الكلمات (الشعر). فهي إلى الآن لم تظهر له ظهوراً متجسداً سوى ذلك الترائي الذي تم له في قصيدة الحقيقة (بهيئة عمود النور)، وحاول استعادته في قصيدة (التطواف ثانية في شارع علي عبد المغني) استعادة تذكر تتم عبر (الشاهد) وليس (المشاهدة). بمعنى أنها كانت شهود محاضرة، تجلى فيها العلو بصورة غير أنثوية، (وإذ يتجلى العلو في صورة غير أنثوية. يشعر المُحب بان المحبوبة قد ارتحلت)[٢]. كما قال الشاعر هنا (طارت)- ولكنها لا تزال في قلبه يحقق عيان مشاهدتها. ويعني هذا الكلام أن كل ما ينبثق من التجلي في صورة المرأة، يؤول إلى إدراك ذاتي وتمثلات باطنية خيالية مسقطة على موضوع التجسيد الخارجي[٣] وهو ما رأيناه في القصيدة السابقة، وأعاد الشاعر قصته في هذا المقطع.

إن لقاء الشاعر بالحقيقة إنما كان نوعاً من التمثل يتم في الخيال أو الحلم، وهو اللقاء الذي يكشف الشاعر في هذه القصيدة عن سره، في صورة موجزة وخاطفة بقوله:

يالِ وردِ الشفاهِ التي أوهمتني

تعرَّتْ أمامي

ونامت على كتفي[٤]

---

[١] أوراق الجسد العائد من الموت: ٨٠

[٢] الرمز الشعري عند الصوفية: ٢٠٣.

[٣] م.ن: الصفحة نفسها.

[٤] أوراق الجسد العائد من الموت: ٨١

إن المقطع ينم عن انكشاف شمولي مجسدٍ لذات المعشوقة بصورة طافحة بالاشتهاء والفتنة المغوية. فهي تتعرى وتنام على كتفهِ، وكأن الشاعر قد تحقق بما كان قد تمناه في نهاية قصيدة "الحقيقة".ولكنه يظل كما قلنا تحققاً خيالياً ، لا يتعدى في حقيقته مجرد الوعي الباطن، والإدراك الخيالي الميتافيزقي للجسم، الذي لا تعدو وظيفة انكشافه الشمولي مجرَد الإيذان بدخول الشاعر –بواسطة ما يستشعر فيه من شهوة– إلى عالم الرؤية الثيوفانية. ولذلك فقد وصفه الشاعر "بالوهم في قوله" "أوهمتني"، والوهم هو نقيض الإدراك، الذي يفترض السيطرة على الموضوع. فهو يحيل لغوياً إلى اللقاء والوصول، ويحيل اصطلاحاً إلى معنى الصورة الحاصلة عن الشيء عند العقل[1]. والإدراك بهذا المعنى هو ما تسعى إليه الذات العاشقة،وهو ما سيتحقق لها جزئياً في المقطع الثاني في هذه القصيدة:

بعد منتصف الليل، جاءت

تداعبني،

وتحدثني بأصابعها عن هواها الدفين

وعني.

تأملت لَونَ أصابعها

وقرأت شبابي القديم على ضوئها.

ورأيت بقايا من القيظ تسكن خارطة الدم

كل اشتهائي حلماً

وكان حديث الأصابع وعداً .[2]

إن الشاعر يعيش هنا أولى تجارب الوصل الإدراكية إدراكاً تجريبياً ، بعد طول انقطاع أو طول معاناة للإدراك المتوهم. فالحبيبة هنا حاضرة، حاصلة في اليد، يتأمل الشاعر لون أصابعها ويقرأ على ضوئها شبابه القديم حيث اللقاءات الخاطفة، ويرى بقايا جمرات العشق المترسبة في أعماقه، تجاه هذه المعشوقة التي أثارت بوصلها الآن مكامن الاشتهاء إلى تحقيق صورة ذلك الحلم، معطية إياه وعداً بتحقيقه في واقع التجربة لا في واقع الخيال.

لقد بدت نزعة لغزل العمري واضحة في هذا المقطع فالمعشوقة تستحيل إلى عاشقة، تَجذَر هواها في الأعماق تجاه هذا العاشق الذي استحال معشوقاً مدللاً عندها، فهي التي تداعب، وتتحدث عنها وعنه. أما هو فصامت يتأمل، ويقرأ، ويرى وحسب، لا يقابلها إلا بذلك الاشتهاء المشبوب إلى

---

(1) العشق والكتابة: ٥١٤.

٢ اوراق الجسد العائد من الموت: ٨٠، ٨١.

لحظة الانكشاف الشمولي، واللقاء المتجسد تجسداً كاملاً يشاكل تجسد اللقاء الحلمي الشهوي الذي وقفنا عليه وقد حصل على وعد بتحقيقه.

ويمكن تفسير ذلك بالرجوع الى مقولة "الجمال والجلال" المتعاليين لدى المتصوفة، فهم أمام جمال الحضرة وجلالها يلتزمون الصمت ويتركون الحديث للذات العلية، أي أن الحديث يكون من جانب واحد. كما كان حال النفري في مخاطباته (فقد كان النفري في مخاطباته يدرك تماماً رهبة المواقف أمام المخاطب الأعلى الأوحد الأعظم. ولا شك أن رهبة المُخاطب، وعلو منزلته فرضت أن يكون الخطاب أحادي الجانب، الله يتكلم والنفري يصمت بكل معاني الصمت، يسكن بكل معاني السكون)(١).

إن هذا التفسير الذي يبدو أقل وجاهة، يكتسب وجاهته كاملة من خلال هذا المقطع الذي ورد في إحدى قصائد (أبجدية الروح) عنوانها "ثلاث قصائد للمطر". فقد جاء في أحد مقاطعها قوله:

سيدة أشعلتها المحبةُ للناس

-تلك السماء القريبة-

مدت أصابعها للنجوم،

النجوم انحنت للذي منح الكونَ زينتهُ

وكسا بالبنفسجِ وجهَ المكان(٢).

ففي هذا المقطع-الذي كشف فيه الشاعر عن حقيقة رمزية المرأة في جميع ما تقدم ووقفنا عليه من قصائد، في إحالتها على الذات الإلهية التي كنى عنها هنا بـ "السماء"- نقف على مشاعر الإجلال التي تسيطر على العارف المحب تجاه هذه الذات حال اتصاله بها. فهو لا يملك أمام هذه الذات إلا أن ينحني إجلالاً وإكباراً لها؛ الأمر الذي يعزز التفسير السابق ويقوية. هذا بالإضافة إلى تأكيد الشاعر هنا على جزئية الاتصال المتناهية. فرغم الشوط البعيد الذي قطعته تجربة الشاعر حتى وصلت إلى هذا المقطع؛ إلا أن الاتصال بالمحبوب لا يزل جزئياً كما كان؛ فهو اتصال بالأصابع ليس إلا؛ وهذا يؤكد أيضا رغبة الشاعر في الإعلاء والإجلال لمعشوقه.

وقبل مغادرة رمزية الأنثى، ومواصلة الحديث حول تجربة الحب ومتابعة تطوراتها، يرى الباحث ضرورة تسجيل ملاحظة مهمة في هذا الموضوع. وهي أن ما ورد في ديوان

---

(١) المقالح، في ظلال الصوفية: م/دراسات يمنية: العدد ٥٩، لسنة ١٩٩٨م.

(٢) أبجدية الروح: ٢٢٥.

(أبجديـــة الـــروح) مـــن نصـــوص تعتمـــد علـــى رمزيـــة الأنثـــى فـــي تصـــوير وتجســـيد تجربة الحب هذه، كانت قليلة جداً مقارنة بما ورد في ديوان أوراق الجسد العائد من الموت. الذي كادت تغطـــي فيـــه رمزيـــة الأنثـــى لا تجربـــة الحـــب فقـــط بـــل التجربـــة الصـــوفية فـــي طورهـــا هذا كاملةً .

ولعل ذلك يعود برأي الباحث إلى طبيعة المرحلة التي كانت تعيشها التجربة، وما تميزت به مـــن طـــابع إســـراري موغـــل فـــي الرمزيـــة. كشـــف عـــن رغبـــة الشـــاعر فـــي عـــدم التصريح بتجربته، على الأقل في طورها الأول. ربما لأنه لم يكن قد ملأ يده منها، على عكس ما نجده في أبجدية الروح الذي دخلت التجربة فيه مرحلة التصريح المتعمد كما أشار الشاعر إلى ذلك في قوله: "لهم أتعمد النجوى"[*] فهو يناجي فيما يناجي الذات الإلهية مباشرة ودونما حاجة إلى وسيط مادي. لذلك فقد كانت نصوص تجربة الحب برمزيتها الأنثوية في هذا الديوان- فضلاً عن قلتها- لا تتحدث عن تجربة آنية تعانيها الذات العاشقة مع الذات الإلهية المعشوقة في سياق اللحظة الشعرية مهيمنة على الـــديوان؛ وإنمـــا فـــي ســـياق لحظـــة شـــعرية أخـــرى ســـابقة؛ كمـــا هـــو الحـــال فـــي قصـــيدة "رغبات قديمة" التي لا تتعدى مجرد التدوين الشعري لمراحل وتجليات النزوع العشقي عبر مسيرة الشاعر الشعرية كلها. إذ تحكي قصة الحب الإلهي مع الشاعر،مستخدمةً رمزية الأنثى لتوضيح جدل التجربة وترددها بين طرفي ثنائية (الهجر والوصل)، و (الخفاء والتجلي)، وما يكتنفها من أحوال ومعاناة.

ولعل هذه القصيدة هي الوحيدة في الديوان التي بنيت على رمزية الأنثى منذ بدايتها وحتى نهايتها. وإلى جانبها وجدنا مقطعين فقط، هما هذا المقطع الذي أوردناه سابقاً ، ومقطعاً آخَر ورد في (سبع قصائد لاشتعال الأرجوان)، كشف فيه الشاعر عن رمزية الأنثى في إحالتها على الطريق الصوفي، كمعادل رمزي لمعاناة الصعود في هذا الطريق والرغبة فيه، وأن هذا الصعود لا يتم إلا بفعل إنساني وعبر الإنسان ذاته. باعتباره خليفة الله في أرضة ونفخةٌ من روحه ومجلًى من مجالي جماله وجلاله. هذه هي الفكرة المحورية في هذا المقطع الذي جعل الشاعر المرأة فيه مكونة من طين، ومن عرق الأجساد. حين قال في افتتاحه المقطع:

لامرأة من طين

امرأةٍ من عَرَقِ الأجساد

---

[*]بل أن هذا الرأي هو الذي وجدنا الشاعر يتبناه فهو يرى: (أن التجربة عن الحب الإلهي ترتبط بالنضج الروحي، وكلما ارتقى صاحبه في نضجه الروحي ابتعدت التجربتان- تجربة الغزل الحسي، وتجربة التعبير عن الحب الإلهي- في الخضوع للتماثـــل والمشـــابهة). ينظـــر : قـــراءة فـــي ديـــوان شـــاعر الصـــوفية الأكبـــر في اليمن: م/ دراسات يمنية مصدر سابق: ١٨.

يهمس الساق فيهتَز الرجال[1]

أما سوى هذين المقطعين فلا يعدو الإشارات البسيطة والغير خالصة لهذه التجربة. من مثل قوله في أحد مقاطع قصيدة ابتهالات:

ما زالت الكلمات تشُد الرحالَ الى غيمةٍ

ليس تدنو

إلى امرأةٍ اسمها في الكتاب القصيدة[2]

وغير ذلك من الإشارات القليلة التي كانت غالباً ما ترد في سياق تجربة الحب الخالصة.

وعموماً ومن جميع ما تقدم من حديث حول غزلية تجربة الحب الصوفي عند الشاعر نخلص إلى القول: بانه قد أهاب في رموز تجربته وتلويحاتها بما أهاب به المتصوفة من تقاليد فنية يستلهم تجربة الغزل العربي، إذ يهيبون فيها بتراكيب تبدو من حيث ظاهرها ذات سمة حسية خالصة، ولكنها تتجاوز المحسوس في حركة تبادلية صوب المعاني، بوصفها تجليات ينكشف فيها الحب الإلهي في شموله وتجرده.[3] وقد بدت بعض صوره ذات طابع شهواني، ولكنها كانت في جميع الأحوال مسقطة على أحوال ومنازلات إلهية وفق ما يقتضيه الرمز من تجسيم للمعاني وتشخيص للمجردات، والتعبير بواسطة التركيب التخيلي لمحسوس عن عاطفة الحب في تجلياتها المختلفة، التي وقفنا من خلال رمزية الأنثى على بعضها، ونعود الآن لمتابعة هذه التجليات وتطوراتها المتصاعدة.

---

(١) ابجدية الروح: ١٨٨، ١٨٩.

(٢) ابجدية الروح: ٢٣

٣ الرمز الشعري: ١٧١.

الفصل الخامس

المبحث الأول
المعرفة الصوفية

أولاً: حقيقة المعرفة الصوفية وخصائصها:

سبق وأن عرفنا أن التصوف إلى جانب كونه منهجا في السلوك، هو منهج في المعرفة، أساسه التأمل الباطني، والمجاهدات الروحية، التي تأخذ السالك في مدارج المعرفة الشهودية الباطنية لحقائق الوجود المختلفة، بطريق الحدس المباشرة. والمُبَاشَرَةُ هنا تعني: (مباشرة يقين، ومشاهدة القلب بحقائق الإيمان)[١].

فالتصوف هو نشاط روحي، يختلف اختلافاً كلياً عن أي ضرب من ضروب النشاط العقلي. فهو تجربة روحية خالصة، تثمر معرفة حدسية مباشرة، لا يمكن الاطلاع عليها ونقلها للآخرين[٢]، فهي لا تعرف إلا بالذوق كما قال الغزالي، حين سأله أحدهم أن يضع منهجاً علمياً محدداً لهذه التجربة ومضمونها المعرفي، فأجابه بقوله: (إعلم ان بعضاً من مسائلك التي سألتني عنها، لا يستقيم جوابها بالكتابة والقول، ان تبلغ تلك الحالة تعرف ما هي، وإلا فعلمها من المستحيلات، لأنها ذوقية؛ وكل ما كون ذوقاً لا يستقيم وصفه بالقول، كحلاوة الحلو ومرارة المر لا تعرف إلاّ بالذوق)[٣].

تلك هي المعرفة الصوفية؛ إنها معرفة تَحَقُقٍ لا تحقيق. معرفة حية، يصطبغ بها الوجدان الداخلي للصوفي، وليست عملية بحث وتقصٍ وتكديس للمعلومات والمعارف، في الذاكرة أو في العقل. وبضوء ذلك نفهم معنى قولهم: (إن العارف من كان علمه حاله)[٤]. فهي نداء داخلي، يمتلئ به قلب الصوفي، الذي كلأه حبيبه بالولاية[٥]، فكشف له تلك الحقائق، كشفا ذوقيا عبر رؤية جذبية خالصة، بعيدة عن البحث والاستدلال العقلي.

إن معرفة الله، ومعرفة الحقائق الروحية، هي معرفة فوق عقلية، وفوق حسية، ليس للعقل، ولا لمناهج النظر والاستدلال إليها من سبيل؛ وإنما سبيلها القلب وقد تَطَهَّر، فأصبح قلباً مرآوياً، تشرق عليه أنوار الإيمان والعرفان اللدُني، وينعكس عليه ما يحويه العقل الإلهي من معارف وحقائق كلية متعالية، يتذوقها الصوفي، ويعيشها حالاً قبل أن يصوغها مقالاً.

---

(١) اللمع: ٥٩.

(٢) فتاح، د. عرفان عبد الحميد، دراسات في الفكر الفلسفي والحركات الهدامة، ٣٦٢.

(٣) الغزالي، أبي حامد، أيها الولد، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب: ١٠٩.

(٤) التعرف لمذهب أهل التصوف: ١٣٨.

(٥) الشعر الصوفي: ٢١٦.

وبالنظر إلى تجربة المقالح، تبين للباحث أنَّه قد تبنى منهج المعرفة الصوفي منذ وقت مبكر، وخصوصاً فيما يتعلق بمعرفة الله، ومعرفة الحقائق الروحية الماورائية.

هذا التبني هو ما عبر عنه الشاعر، صراحة في تلك الأبيات، التي أعلن فيها اعتناقه لدين الحب الصوفي؛ معرفةً وعبادةً حين قال:

الله نعرفه حباً ونعبده حباً

فما تبتغي منا الزنابير(١)

ففي هذا البيت يشهر الشاعر منهجه في المعرفة، أمام مناهج المعرفة الفقهية التقليدية والرسمية، التي تباعد بين العبد والرب، بطرائقها العقلية والمنطقية الجافة من كل عاطفة، فتقيم هوةً من الخوف والرهبة بين العبد ومعبوده، بعكس المعرفة الصوفية، التي تجعل من الله حضوراً حياً في ذات العبد وقلبه.

ويتطور هذا الموقف، فنجده في أبجدية الروح، يرفض كل صنوف المعرفة الأخرى في تحقيق الوصول والتحقق بحقائق الدين، بل ويعدُّها كما عدَّها المتصوفة؛ خادعة مظللة، وحُجُباً تحجب أنوار المعرفة الإيمانية أن تشع في العقل والقلب. يقول في مطلع قصيدة ابتهالات:

سئمت الشعر،

عِفتُ العالم المفتون بالكذب المموه

بالشعارات التي سفحت دم القاري

وفي قبوٍ من الكلماتِ، مهجورٍ

ذبحتُ العمَر منحازاً، طريقي غامضٌ

وهوايا ملتبسٌ

ألوذ به،

وبالكتب التي صدرت لا ضجاري(٢).

في هذا المقطع، يعلن الشاعر سأمه العالَم وما ذاك إلا لأن معارفه –بما فيها المعارف الشعرية– لم تعد مصدر يقين ورؤيا مريحة، بل أصبحت شعارات مضللة وكاذبة، تغذي صراع الأيدلوجيات وتؤججه، وتضحي ببراءة القارئ وروحيته، بل وتقدمها قرباناً لهذا الصراع، الذي يقضي على سلام الروح وأمنه.

لقد حاول الشاعر في مرحلة من مراحل سلوكه الصوفي أن يلجأ إلى المعرفة النقلية "الكلمات"، علّها تنير له سبيل الخلاص الروحي وتساعده في الوصول المنشود، فلم يجد شيئا من ذلك، وإنما المزيد من

---

(١) الديوان: ٤٩٨.

(٢) أبجدية الروح: ٤.

القلق والحيرة المدمرة، والقضاء على جزء عزيز من العمر، في ظلام العدمية واللا جدوى، جراء انحيازه إلى تلك المعارف المؤدلجة.

إن الانحياز عبودية. والعبودية للأفكار لا تقل عن العبودية للأشخاص والأشياء؛ في تقييد الرؤيا وتجميد الشعور، بل ربما تكون أكثر العبوديات خطراً، وأشدها إعاقةً للسالك.

إن وظيفة الكلمات هي وظيفة عكسية للوظيفة المأمولة، فبدلاً من أن تكون مصدر اشعاع، ومنار هداية، تصبح مصدر تظليل وغموضٍ والتباس، يضاعف من ضيق الشاعر وغربته وشقائه، وتلك هي نظرة المتصوفة للكتب، فَرَجُلُ الله لا يتلقى من الكتاب؛ فدراسة الكتب، تغذي خداع النفس وتظلل فكرة الحق في سُحُبٍ من الكلمات الجوفاء[1].

وقد جسد الشاعر هذه الفكرة تجسيداً فائق الشعرية، حين جعل من الكلمات (البناء المعرفي) قبواً تتضاعف فيه إلى –جانب الظلمة–مشاعرُ الخوف والوحشة والاغتراب؛ كونه قبواً مهجوراً.

لقد ظل الشاعر عمراً طويلاً يبني هذا القبو، ربما ليتحصن به من حشود الأسئلة الوجودية المدمرة، فمضى يبحث فيه عن الحقيقة، التي يُضاءُ بها الطريق، ويزول اللبس، وينتهي الشك، وينشرح الصدر، ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث، وما حدث هو ذهاب العمر وفوات المراد.

وإذ يستشعر الشاعر حجم الفوات، وفداحة خيانة الذات، فإنما يقصد من ذلك استنهاض القلب، لينهض تاركاً هذا القبو، إلى فضاء آخر، رحبٍ ومضيءٍ. إلى فضاءِ الروح، حيث المعرفة الإشراقية والوجدان المباشر. ففي مقطع من قصيدة (أسئلة) يحاول الشاعر إنجاز هذا التجاوز، مستعينا بالله ولائذاً به من شر السؤال وعجزه. إذ يقول:

يتركُ القلبُ أرضَ السؤالِ
وينهضُ من جسدٍ ذابلٍ كالترابِ ويصرخ:
يا مَنْ مِنَ العَمِ المستحيل صنعتَ جميعَ الممالكِ
أوجدتَ من كلمةٍ هذه الكائناتِ
وألبستها من ضياء يديك بهاءاً
وجئت بنا نجتلي سحرها
وسرائرها
استجير بك الله من شر أسئلة تتعقب روحي
تطاردها
كلما انبثقَ النورُ في وردةِ القلب
وامتلك الحرفُ أجنحة

---

[1] الصوفية في الإسلام: ٧١.

زمَّ حشدُ السؤال خواتَمه

واستردتْ خرائِبها الذاكرة(١)

إن قبو الكلمات هناك هو أرض السؤال هنا. أرض الشك والحيرة. إنها المجال الحسي، الذي يغزوه الفكر والوعي الفلسفي المكتسب، الذي يكتفي بالحدود الحسية للسؤال، ويتم داخل إحداثيات الحاجة اليومية للعيان الوقائعي المباشر(٢)، الذي يجزئ الظاهرة، ويتناولها كمفهوم معطًى سلفاً، ومحدود بحدود مفاهيمية أخرى، تعزلها عن الذات، وتعزل الذات عنها، فلا تتعامل معها إلا من منطلق الحاجة. وهذا ما لا يقبله الوعي الصوفي المُوَحِّد، الذي لا ينظر إلى الظاهرة بمعزل عن بقية الظاهرات، أو أن يجعل منها مجرد حدود لها وحسب، كما لا يقبل بوجود أي مسافة بين الذات وموضوعها. وانعدام المسافة معناه انعدام السؤال، لأن السؤال لا ينوجد إلا في هذه المسافة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية: أن حضور السؤال يعني غياب الجواب، وغياب الجواب يضعنا أمام فكرة الفقد، باعتبارها التعبير اليومي عن الحاجة.

إن الدلالة السلبية للفقد لدى الوعي اليومي، تشير إلى ضياع الملكية؛ ملكية أي شئ كان. وفقدان الشيء يقتضي السؤال عنه. وعليه يكون التساؤل: هو وعي سلبي يبحث عن إجابة إيجابية، حول ما هو مفقود(٣)، ويتيح تملكه والسيطرة عليه، وهذا ما يرفضه التصوف؛ فالتصوف في واحدٍ من أهم تعريفاته: (هو أن لا تملك شيئاً وأن لا يملكك شئ)؛ ذلك أن الامتلاك، هو العبودية بعينها، وعلامة نقص وعجز، وليس بطريق حرية أو كمال، ومن هنا يأتي رفض السؤال؛ لانطوائه على هاجس التملك هذا، الذي يباشر سلطته على الوجود حال حضور الجواب، معبراً عما يسمى في الفلسفة، بحالة اغتصاب الوعي للوجود، إذ يذهب إلى فرز ظاهرات هذا الوجود وتحديدها، وفرض المفاهيم الإنسانية المتغيرة عليها. (فهو يتناول الوجود بوصفه مشكلة لا بد من حلها، بينما المذاهب الإسرارية تنظر إلى الوجود بوصفه سراً، وتكون المسألة هي التماهي مع هذا السر. غياب الجواب هنا دليل على هاجس التماهي مع الوجود، وحضور الجواب هناك، دليل على هاجس السيطرة على الوجود؛ أي الانفصال عنه. الحالة الأولى حب، والحالة الثانية هيمنة)(٤).

أما من جهة ثالثة وهي الأهم: فإنَّ الصوفية ترى أن السؤال هو أداة الفكر؛ (فحيثما يكون ثمة سؤال، فإن واقعة التساؤل ذاتها، تنطوي على فَكْوَنة)(٥)،هذه الفَكْوَنة هي ما يرفضها التصوف بشدة –كما هو معروف– انطلاقاً من إيمانه: (بأن ما يشتمل على كلية الوجود ليس التفكير، وإنما الإرادة. فالفكر قد

---

(١) أبجدية الروح: ١٧٠.

(٢) اللحظة العدمية: ٤٥.

(٣) م، ن: ٣٨.

(٤) الصوفية والسوريالية:٥٦.

(٥) التصوف البوذي والتحليل النفسي: ٨٢.

يطرح كل ضروب الأسئلة، غير أن سؤال الوجود، لا يمكن أن يجيب عنه الفكر، فالجواب مدفون في أعماق كينونتنا، وإبرازه على السطح، لا يقتضي سوى رعشة الإرادة الأشد)[١]. مع ملاحظة ان الإرادة هنا لا تنصرف إلى معنى الإرادة الذي يحيل على الاختيار الواعي وقصديته؛ وانما إلى معنى مطلق النزوع، الذي عبر عنه ابن عربي في هذا النص حين قال: ((فمن أراد العثور على هذه الحكمة، فلينزل عن حكم عقله إلى شهوته،ويكن حيواناً مطلقاً، وعلامته علامتان الواحدة هذه الكشف، والعلامة الثانية الخرس، بحيث أنه لو أراد النطق بما رآه لم يقدر))[٢]. ففي هذا القول يوضح لنا ابن عربي ما يتطلبه الموقف الفنائي في التجربة الصوفية من إلغاء للإرادة العقلية الواعية (واسترسال النفس مع الله على ما يريده)[٣]، وهذا لان العبد ما يزال في حالة تعرف (فما دام العبد يتعرف فيقال له لا تختر شيئاً، ولا تكن مع اختيارك حتى تعرف، فإذا عرف وصار عارفاً، فيقال له إن شئت اختر، وإنْ شئت لا تختر؛ لأنك إن اخترت فباختيارنا اخترت وإن تركت الاختيار، فباختيارنا تركت الاختيار، فإنك بنا في الاختيار، وفي ترك الاختيار)[٤] وحالة التعرف هذه هي حالة قابلية محضة وهي ما أشار إليها ابن عربي في هذا النص باسم الكشف، فالصوفي لا تكون له إرادة أو اختيار فيما يكشف له. وهنا نجد انفسنا امام اعمق معنى من معاني الفناء إذ يتم (ابطال جميع قوى الفكر الواعي، وافناء العقل عن المدركات والأفكار والأفعال والاحاسيس وانحصاره في التفكير بالله)[٥] بمعنى (تركز وحشد النشاط الذهني على فكرة واحدة هي الله)[٦] وهذا التركيز التأملي (من شانه ان يستبعد من الافق الشعوري كل هذه الكائنات المخلوقة)[٧] وما يتعلق بها من رغبات وارادات حتى لا يبقى في نفس الصوفي سوى تلك الشهوة العارمة، والرغبة الجامحة في تجاوز ذاته ووجودهِ المادي والفناء في الوجود الحق، الذي لا يلبث أن ينكشف لهُ تدريجياً، فيدركهُ إدراكاً ذوقياً مباشراً من خلال حاسة كونية متعالية (تشب في جميع الملكات فتجعل النفس ترى أبعد الرؤية وتفعل أقوى الفعل)[٨] أي أن الإنسان يستطيع أن يمارس من خلال هذهِ الحاسة–ما أسماه كولن ولسن بالنظرة العصفورية على الحياة، في قولهِ: (إنَّ الرؤية الصوفية تتم حين يزاول الإنسان نظرة عصفورية

---

[١] التصوف البوذي والتحليل النفسي: ٨٤.

[٢] فصوص الحكم: ١٦٨.

[٣] اللمع: ٤٥.

[٤] م، ن: ٦١.

[٥] الصوفية في الإسلام: ٦٣.

[٦] ابن عربي حياته ومذهبه: ٢٢٣.

[٧] م، ن: ٢٢٣.

[٨] برجسون، هنري، منبعا الأخلاق والدين: ٢٤٨.

على الحياة، أي حين ينسحب منها لو للحظة واحدة، فيرى قدراً كبيراً بدلاً من بقائهِ محصوراً ضمن البؤرة الضيقة؛ بؤرة النظرة الدودية المعتادة)[١].

وحين يتم ذلك تنفتح بوابات الإدراك، ويكون ثمة مشهد جديد لم نحلم به من قبل، تتحقق فيه للإنسان حالة النعمة، وهي حال تنتج عن توحيد كل ما ينظر من الخارج أو من الداخل في كيان واحد، وفقاً لمبدأ أعلى يتجاوز التناقضات.

إن هذا الإدراك هو الإدراك الروحي، الذي تبدأ عنده المعرفة العرفانية، آخذةً في النمو والاتساع، باتجاه ما يحقق للعارف الامتلاء بالمعنى الوجودي، وبرؤيا النبوة الكاملة. هذه المعرفة هي التي يتحدث عنها الشاعر في هذا المقطع من قصيدة (فاتحة). إذ يقول:

بوادي الروح ينمو صوت أسئلتي
ويصبو،
يصطفي ما شاء من نخل، ومن شوك، وأزهارِ
وما يشتاقُ من معنى يضيقُ به المدى
وأضيقُ حين يضيق بي،
وبحرفِه العاري[٢].

إن الشاعر لا يرفض السؤال مطلق السؤال، فالسؤال هو صيحة الاهتمام، وهو دليل وجود، وعلامة حياة، لكنه يرفض أسئلةً بعينها؛ الأسئلة المرتبطة بحاجات الجسد، وبأرض الحس، أسئلة العقل المحكومة بمنطق التحديد، وذلك لأن التحديد هو نفيٌ كما يقول اسبنيوزا (حين تحدد الله تنفيه لأنك تساويه بالأشياء المحدودة[٣]. وكذلك تحديد الإنسان، أو الوجود، ينفي ماهية كل منهما[٣]. لذلك فالمعرفة العقلية لا تجدي في حقل الماهيات، وفي قضايا الروح وقضايا "الما وراء"، وهي إلى جانب ذلك تعزز الثنائية ولا تنفيها. والثنائية هي التي تبقي الإنسان في أحبولة الجهل والقلق، أسير الأنا الفردية، أناه الاجتماعية التقليدية. أما في عالم الروح فإن هذه الثنائية تزول فتتقارب المتناقضات، مؤذنة بانفتاح بوابات الإدراك اللامتناهي، وكلما زادت الذات توغلاً في عالم الروح (التجربة)، زادت توغلاً في أعماق الوجود، وزادت معرفة به. هذا هو النمو الذي قصده الشاعر في المقطع الأول.

---

(١) ولسن، كولن: الشعر والصوفية: ٤٢.

(٢) أبجدية الروح: ٦.

(٣) الصوفية والسوريالية: ٥٦.

إن الحالات الصوفية رغم أنها حالات انفعالية روحية، فأنها تبقى حالات معرفة؛ ذلك أنها حالات نفاذ إلى أعماق حقيقة لم يسبرها العقل من قبل(١). هذه الخاصية هي ما أكد عليها الشاعر بقوله: (ينمو صوت أسئلتي) إذ المعنى تزداد معرفتي.

وإلى جانب هذه الخاصية للمعرفة نقف- في هذا المقطع- على خاصية أخرى أهم، وهي (اللاموصوفية)؛ فهي معرفة تستعصي على الوصف باللغة المعتادة وما ذاك إلا لأنها معرفة فوق حسية. واللغة (الحرف) وضعت لما هو حسي ومألوف، فمن الطبيعي أن تضيق بما هو فوق حسي، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، أن هذه المعرفة، هي معرفة رؤيوية، واسعة، لا متناهية؛ فالمدى رغم اتساعه قد ضاق بها، ولم يستوعب معانيها المتكثرة، فكيف يكون حال الحرف (اللغة) مع هذا الاتساع، فحتى إذا ما حقق (الحرف) شرط الإمكان الأول، فتجرد عن مألوف الإشارة، ومعهود الدلالة، المرتبطة بكل ما هو حسي ومباشر، فإنه يظل عاجزاً عن التعبير عن هذا المعنى الواسع؛ يعني أن اللغة حتى حين تستخدم استخداماً إشارياً، فإنها تظل عاجزة وضيقة، أمام سعة المعنى وعمقه. كما قال الشاعر "الرائي" الذي عاد ليؤكد هذا المعنى، وهو يعيشه واقعاً لا وصفاً، في هذا المقطع بقوله:

ضاق صوتي

ضاق الكلام

وما وسعتني الإشارة(٢)

هكذا هو شأن الرؤيا العرفانية، فهي تسعى إلى أن تتقصى الأغوار، وتتفهم الأسرار، وتحاول -بكل أشواق الإنسان إلى الكشف والحنين إلى المجهول- أن تحيط بالنواميس، والمتناقضات، لكنها تصطدم بالقدرة المحدودة للغة، التي تقف عند مشارف المعنى، معلنةً عجزها عن عبور الآفاق البعيدة، والنفاذ إلى لغة الوجود والزمن(٣) وهنا لا يكون أمام "الرائي"، إلا أن يلوذ بالصمت، الذي يستحيل إلى قيمة رمزية دالة على التجربة، حال كونها تجربة معرفة. وهي التجربة التي وقف الباحث عليها بالنسبة للشاعر في الفصل الثالث، لذلك فان أي تناول لها هنا سيكون من باب التكرار رغم أنَّ تناولها هنا ربما كان أنسب، ولكن مقتضيات المنهج هي التي اقتضت ذلك.

عموماً وبعد أن تم التعرف على حقيقة المعرفة الصوفية، وعلى وعي الشاعر بحقيقة هذه المعرفة وبخصائصها العرفانية، وإيمانه العميق بها، وتطلعه الحار إليها، ينتقل البحث إلى متابعة تدرج الشاعر في عملية تلقي هذه المعرفة، ومعرفة نصيب هذه العملية من آليات التلقي العرفانية لدى المتصوفة، والتعرف كذلك على المضامين العرفانية لها كونها تجربة رؤيا وكشف واتحاد.

---

(١) الصوفية والسوريالية: ٥٧.

(٢) أبجدية الروح: ١٠٧.

(٣) المقالح: في ظلال الصوفية: ١٧.

ثانياً: درجات المعرفة الصوفية:

يتفق المتصوفة جميعاً على تدرج السلم العرفاني الإشراقي عبر ثلاث درجات متتالية هي المكاشفة ثم التجلي ثم المشاهدة. فكل معرفة إشراقية لا بد أن تمر بهذه الدرجات الثلاث.

وقد نظر الباحث في تجربة المقالح الصوفية، فوجدها التزمت هذا السلم الإشراقي المتدرج، ابتداءاً بالمكاشفة الملمية، وانتهاءاً برؤيا الإشراق الشهودية يقيناً . وهذا ما ستكشف عنه متابعتنا للنصوص فيما يأتي من صفحات.

أ- المكاشفة والتجلي:

وتبدأ المكاشفة في أدنى مراتبها بالرؤيا المنامية الحسنة، تباشر قلب السالك في طريق التصوف، كبشرى من الله له بخلق الأحوال الإشراقية في قلبه ابتداءاً ، كما قال القشيري[(١)]، مستنداً في ذلك على ما جاء في الأثر، حول تفسير قوله تعالى: ﴿ **لَهُمُ الْبُشْرَى فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ**﴾؛[(٢)] فقد جاء في الخبر قول رسول (ﷺ) ﴿إنها الرؤيا الحسنة يراها المرء أو ترى له﴾[(٣)].

وحقيقة الرؤيا الحسنة: (أن يخلق الله في قلب النائم، أو في حواسه، أشياءَكما يخلقها في اليقظان، فربما يقع ذلك في اليقظة كما رآه، وربما جعل ما رآه عَلَماً لأمور يخلقها في ثاني الحال، أو كان قد خلقها فتقع تلك، كما جعل الله الغيم علامة المطر)[(٤)].

ومثلما كانت هذه الرؤيا هي أولى مراتب الوحي في حال النبي (ص)، فكان لا يرى رؤية إلا جاءت كفلق الصبح؛ كانت أولى مراتب المعرفة العرفانية لدى المتصوفة، فهي بحقيقتها تلك (من دقائق علوم المكاشفة)[(٥)].

وبالنظر إلى تجربة العرفان المقالحية، وجد الباحث تدويناً شعرياً لمثل هذه الرؤى الكشفية، منها هذه الرؤيا التي وردت في مقطع من قصيدة (اشتعالات)، مؤذنة ببداية منازلة الشاعر لأولى تجارب الكشف والعرفان.

فبينما الشاعر يتقلب على رمال صحراء الفناء الحمراء، باحثاً عن من يرتقي بروحه وبوطنه، من درك الوحشة واليباب إذا به يقع على هذا الحلم التبشيري، الذي يصوره في هذه اللوحة قائلاً :

---

(١) الرسالة القشيرية: ٧١٤.

(٢) سورة يونس الآية ٦٤.

(٣) تفسير القرطبي: ١٣٨/١١، رقم ٥٧.

(٤) الرسالة القشيرية: ٧١٤-٧١٥.

(٥) إحياء علوم الدين: ٥٠٤/٤.

أحلم أنني خرجت من مرايا العمر
أن روحاً حملتني نحو نهرٍ اخضرِ الماءِ
يضيء موجُه الزمانَ والمكانَ
أنني اغتسلت من خطايا احتشدتْ في جسدي
وأن روحي اغتسلت بذلك الماء
وأنني قابلت في النهر دموع الروحِ
شَاهَدَتْ عيني هناك في سبورة الفضاءِ
قمراً تغرق في ضبابه الآثام
خريطةً بما جناه ضعفي
وركاماً من تراب الجسد القديم[1]

ففي هذا المقطع عبر الشاعر عن رؤيا كشفية، تمت له في الحلم، مبشرةً إياهُ بتغير جذري سينقله من حياة إلى حياة أخرى نقيضة؛ من حياة الجسد الفيزيائية المظلمة، إلى حياة الروح الميتافيزيقية المشرقة.

وهي رؤيا عرفانية واضحة، عبر الشاعر عن عرفانيتها بقوله: (من مرايا العمر)، أي أن الخروج هنا، هو خروج معرفي، سيتم للعارف بعد إنجاز عملية التطهير القلبي، التي بشّرت الرؤيا بإنجازها، ونجاحها؛ إذ أن بقية مفردات صور الرؤيا، تحيل على ذلك النوع من الرؤى، التي قال عنها ابن عربي: (وإذا كانت الرؤيا في الحلم، تمثل الأنهار الجارية الصافية، والكواكب والأقمار والسماء الُصحية، يعلم أن هذه الصفات من الصفات القلبية)[2] ويعني ابن عربي أن هذه المفردات، ما هي إلا رموز لتبدلات صفاتية في قلب السالك، ليصبح أهلاً لتلقي المعرفة العرفانية، ومشاهدة أنوار الذات الإلهية.

إن مثل هذه الرؤى والأحلام المنامية، كانت مثار فرح وغبطة لدى المتصوفة؛ لما ينكشف لهم فيها من أحوال ومشاهدات، يتلقونها تلقياً يقينياً لا شك فيه، داعمين هذا اليقين إلى جانب الأسانيد النقلية الكثيرة بأسانيد عقلية، تعتمد التحليل الفيسولوجي للرؤيا؛ فذهبوا إلى القول بانفصال الروح عن الجسد في حالة النوم، وعودة كل منهما إلى مصدره، (فكل من نام على طهارة، يؤذن لروحه أن تطوف بالعرش)[3]، بل والوصول إلى رؤية الحق، لذلك كان بعضهم بتكلف النوم، وحين يُسأل عن ذلك يقول:

---

(1) أبجدية الروح: ٧٠ –٧١.

(2) ابن عربي، حياته ومذهبه: ٢٣٣.

(3) الرسالة القشيرية: ٧١٧.

رأيت سرور قلبي في منامي فأحببت التنعس والمناما[١]

وهذا يعني أن النوم قد تحول من كونه ظاهرة طبيعية لا إرادية، إلى ظاهرة سيكولوجية إرادية، تتم كنوع من الرياضة الغيبية على ممارسة الفناء، وهم بهذا يلتقون مع الرومانسيين والرمزيين الذين اصبح النوم لديهم: (تعطيلاً إرادياً مستمراً للقوى الواعية، بغية اقتناص الحقيقة الكبرى، التي تتقدح في أعماقنا، والتي ليس عالم الكثرة إلا ظلاً شاحبا لها)[٢].

إن هذا التناوم هو حال فنائي، يكون الصوفي فيه بين النوم واليقظة، وعليه تكون الرؤيا الحاصلة من جهته هي رؤيا كشفية فنائية، وليست منامية. وهذه هي الدرجة الثانية من درجات المكاشفة، إذ عرفت المكاشفة في درجة من درجاتها بأنها: (ما يَقْرُبُ مما يراه الرائي بين اليقظة والنوم)[٣].

ولعل أبرز مكاشفات المقالح في مستواها هذا، هي ما دَوَّنهُ في قصيدته (مفاتيح إلى تكنات الروح) ففي مقطعين متتاليين من مقاطع هذه القصيدة، يدون الشاعر رؤيتين كشفيتين، متحدتين في الموقف الفنائي، ومتفاوتين في الدرجة، ومختلفتين في المضمون. يقول في المقطع الأول:

فيما يتراءى لليقظان
رأيت ملاكاً يعبر وجه سماءِ الدنيا
يتهجَّى ألفاظاً تتماوج في الأفقِ
ويصنع ألف فضاء من نور
اقتربت روحي المكسورة
لكن نجوماً ساطتها
فهوت
وتخلت عن نصف المعنى
يفضحني خجلي
يتساقط مثل هباءٍ خوفي
ويوارني حزن قاتم[٤]

ففي هذا المقطع يكشف الشاعر عن رؤيا كشفية، من نوع المكاشفات الروحية الساعية وراء العرفان؛ لتضمنها رؤية الملاك بصفته رمزاً للسعادة الروحية، ووسيطاً معرفياً بين الأرض والسماء. فقد كشف عنه الشاعر، وهو في حال من التلقي المعرفي المباشر، بقوله: (يتهجى ألفاظاً تتماوج في الأفق). كما كشف

---

[١] الرسالة القشيرية: ٧١٧.
[٢] هلال، الرومانتيكية: ١٠٤.
[٣] الرسالة القشيرية: ٥٠٢/١.
[٤] أبجدية الروح: ٩٧-٩٨.

عن طموحاته العرفانية، في محاولته الاقتراب من تلك الفضاءات الإشراقية، التي باءت بالفشل، بصورة تستدعي إلى أذهاننا تلك الآيات القرآنية[1]، التي تتحدث عن محاولات استراق الجن للسمع، وقذف الملائكة لها بالشهب، لتهوي خائبة، إلا من معنى غامض غير مكتمل، كما هو حال الشاعر هنا، إذ عاد بمعنى نصف مكتمل يجر أذيال انفعالات سلبية، تتراوح بين الخجل، والخوف، والحزن، الذي وصفه الشاعر بالقاتم، تميزاً له عن الحزن الروحي المحبب.

هكذا بدت رؤيا الشاعر الكشفية في هذا المقطع، الأمر الذي يرجح إلحاقها بذلك النوع من المكاشفات الابتدائية،التي يرى ابن عربي، بأنها نوع من الانفعال والتوهم، والاستطلاع إلى بُعد، ومما يقع خصوصاً في حال الفناء، الناجم عن السماع[2]. بمعنى أنها تحصل للمبتدئ، الذي يستبد به الحماس لحصول الرؤيا، وتحصيل العرفان؛ فيتوهم، أو يوهمه الشيطان، بأنه يسمع ويرى شيئاً مما هو مسيطر على ذهنه، فتكون حالته هذه، أقرب إلى الشيطانية منها إلى الإلهية[3].

وعموماً فمهما يكن من أمر هذه الرؤيا، فهي محاولة كشفية، خابت في مسعاها، وما ذاك إلا لأنها محاولة أولى، ولأنها- وهذا أكيد -تمت بمعزل عن أي توجيه أو إرشاد روحي، من أيٍ من رواد مدينة أهل الكشف، ودون الحضور في حضرتهم المباركة. من أجل ذلك وجد الشاعر يسارع في المقطع التالي إلى تلك الحضرة،ليحضر فيها حضوراً روحياً مكثفاً، وعلى نحو ترويضي، كان من نتيجته أن مارست الذات الكاشفة، رؤىً كشفية ربانية، وضعتها في خط التماس الأول من أنوار التجلي والمشاهدة، التي بدأت تتسرب من بعد عبر الضوء الخافت كما صورها الشاعر قائلا:

فيما يتراءى لليقظان

أرى خلف الكلمات شموعاً تتوقدُ

ودفوفاً تتمايل

وصفوفاً تجتاز سراط الرحمةِ

يسمع ألحاناً لا أحلى

تتسرب من بُعدٍ- عبر الضوء الخافتْ[4]

لقد مكن حضور الشاعر، في هذه الحضرة الطافحة بنشوة السماع ووجد الذكر لذاته العارفة، أن تبدأ أولى ممارسات التلقي للعرفان الإشراقي المتعالي ، بدرجةٍ؛ وإنْ بدت هنا ضعيفة، لا تتجاوز مجرد التسرب،

---

[1] الآية هي قوله تعالى: ﴿وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا * وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا﴾ سورة الجن ، الآيات: (٨ و٩).

[2] ابن عربي حياته ومذهبه: ٢٣٥.

[3] م، ن: ٢٣٥.

[4] أبجدية الروح: ٩٨-٩٩.

وعبر الضوء الخافت؛ فان المرء لا يتوقع لها إلا المزيد من التوهج والانهمار، لتنتهي عند تلك الرؤيا الكشفية التي تتكشف فيها الذات الإلهية للذات الكاشفة، انكشافاً يتم بعين البصيرة فتكون الرؤيا والمشاهدة، التي تملأ القلب باليقين. هذه الرؤيا الكشفية هي ما وصل إليها الشاعر وجزم بها في هذا المقطع قائلا:

وفجأة رأتك روحي لم يكن حلماً

ولا وهماً –رأتك بعد أن صار لها الحزن رفيقاً

والنوى دلْيل[١].

ففي هذا المقطع يصل الشاعر إلى الغاية من الرؤى الكشفية؛ إذ المكاشفة هنا، هي من ذلك النوع الذي عرفه المتصوفة بأنه: (عبارة عن ظهور الشيء للقلب، باستيلاء ذكره، من غير بقاء للريب)[٢]. فهي رؤية كشفية امتلأت بها روح الشاعر يقيناً، لم تكن لتصل إليه، لولا ما بذلته من جهد وجهاد، ومعاناة لأحزان الطريق، والآم البعد والفراق، كما قال الشاعر: (بعد أن صار لها الحزن رفيقاً / والنوى دليل)، بمعنى: أن هذه الرؤيا لم تعد من رؤى البدايات، وإنما هي رؤيا متقدمة، تمت للروح وقد قطعت أشواطاً بعيدة، في طريق التطهر والارتقاء الروحي.

إن هذا النوع من الرؤى الكشفية اليقينية عادة ما يكون مصحوباً أو مسبوقاً برؤى تجلياتية متعددة. وهو ما كان بالفعل في حالة المقالح. ففي هذه القصيدة ذاتها، يخبر الشاعر عن تلك التجليات التي وصل إلى الغاية منها في قوله:

رأيته...

كانت أصابع الضوء تدقُّ

بابَ الأرضِ

تُعطي الورد لونَهُ

والصبحَ لونَه

وتغسلُ الحقولَ والجبالَ من بقايا

الليلِ والكآبة.

انتظرته.. ناديته:

يا مانحَ الضياءِ للمراعي

والنهر للسواقي

يا حاضراً في الظل، والأمواج، والفصولْ

أوجعني العشقُ

---

(١) أبجدية الروح: ٤٣.

(٢) الرسالة القشيرية: ١/٥٠٢.

وأضنى قلبي المرقع الرحيل[١].

فهذا المقطع يكشف عن رؤيا إشراقية، آذنت بانكشاف الحُجب وانقشاع الظُلمات. فهي رؤيا كشفية، ولكن تمت بطريقة التجلي، الذي يعرف لدى المتصوفة بأنه: (إشراق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه)[٢]، بمعنى أنّه ظهورٌ نوراني للذات الإلهية وصفاتها، وللأمور الروحية و الإلهية[٣]، متجلية في صور المخلوقات. وهذا التعريف يقوم على أساس وجهة نظر ميتافيزيقية إشراقية (ترى أن الله بؤرة نور، تجلياتها هي المخلوقات؛ فكل موجود بوصفه صادر عن الله منير بدرجات متفاوتة)[٤]. ولكن هذا النور لا يظهر إلا لعيان من تطهر قلبه من الأهواء والشهوات الذاتية، وتحررت نظرته إلى الأشياء من إسار الحدود النفعية الآنية لها، فهو يتخلى عن ذاته، ليتماهى بحب بماهوية الأشياء المدركة، فيتعقلها ويتمثلها من خلال هذه الماهوية النورانية المتعالية، التي تحييها، وتكشف فيها عن معانٍ لا تحد؛ بسبب الحضور الحي والفاعل والمتجدد للمعنى الإلهي فيها.

إن هذا الحضور، هو الذي أدركه الشاعر وأحس به على نحو عميق ودال، فعبر عنه بصورة كشفت عن شموليته وتجدده؛ من خلال الدوال الكاشفة عنه؛ فالظل الذي كنى به الشاعر عن حضور الإلهي في حياة "الَو"يحيل على الحركة والتغيير؛ لأنَّ الظل متحرك وليس ثابتاً. والأمواج التي أستخدمها استخداماً مجازياً بعلاقة الجزئية، للدلالة على حضور الإلهي في حياة "الَبحر"، يحيل أيضاً على الحركة والتغيير. وكما غطى حضور الإلهي المكان ببره وبحره، غطى كذلك الزمان ولكن في تغيره وتجدده الذي أكد الشاعر عليه باستخدام دال (الفصول).

إن الشعور بحضور الإلهي على هذا النحو، من شأنه أن يفعم النفس بمشاعر السعادة والغبطة والفرح الجليل؛ ذلك أن الصوفي (إذ يسعى إلى استشفاف الإلهي في الأشياء طراً، وإذ يستشفه بالفعل فيها، دون أن تتخلى عما هي كائنة عليه طبعاً –يتخلى عن أناه الخاص، ليعقل في الوقت ذاته محايثة الإلهي في نفسه وقد إنعتقت واتسع رحابها)[٥]، اتساعاً من شأنه أن يعود عليه بالداخلية الصافية، والسعادة الحرة، والغبطة، والبهجة، وبحس العظمة، الناشئ أصلاً عن إدراك الروح لوحدة هويتها الأزلية، وتحققها بها في الذات، وفي الأشياء على هذا النحو.

هذه هي حقيقة الرؤيا الصوفية التأملية. رؤيا عين البصيرة، التي لا تنظر إلى شئ إلا وترى الله فيه، ولذلك كان وقتها هو وقت النعيم الحقيقي لدى المتصوفة، (أما الوقت الذي يصرفونه في الرؤيا

---

(١) أبجدية الروح: ٣٩-٤٠.

(٢) اللمع: ٤٣٩.

(٣) ابن عربي حياته ومذهبه:٢١٤.

(٤) م، ن: ٢١٤.

(٥) الفن الرمزي: ١٠٢.

بالأبصار فلا يعدونه حياة، وهو عندهم موت أصيل، ولذلك لما سئل أبو يزيد البسطامي عن عمره، قال: أربعة أعوام. فقالوا وكيف ذلك؟!. قال: حجبتني هذه العاجلة سبعين عاماً عن الله، فما رايته إلا خلال الأعوام الأربعة الأخيرة، وما حجبته من عمرك لا تحسبه في حياتك)[1].

إن مقولة البسطامي هذه تكاد تكون ترجمة نثرية لهذا المقطع من قصيدة الشاعر السابقة الذكر الذي يقوله فيه:

يا سيدي...
ما كنت قبل أن تراك روحي
تجتليك في دمي
وفي براءة الأشياء
في نوافذ العشب
وعبر لوحة الأصيل
ما كنت ادري من أنا
ما الغيم، ما الصحو، وما الندى
ما كنت ادري عمري الجميل[2]

ففي المقطع السابق، يقرر الشاعر الحقيقة السابقة التي قال بها البسطامي، نصاً وروحاً، وعن خبرة شعورية وذوقية، عاشها ولا يزال يعيشها؛ إنها خبرة التوحد وإدراك وحدة الوجود الروحية العميقة، إدراكاً شعرياً، بريء الرؤيا، فائق النفاذ، يفتح بوابات العوالم الباطنية أمام عين البصيرة على مصراعيها، ويقودها إلى عالم يكافئ في أبهته جنة عدن الموعودة، تلك هي الرؤيا الشعرية الفائقة، التي تتيح للرائي أن يقرأ في كل ذرة، وفي كل ورقة عشب السر الأعمق للحياة والكينونة.

فالعشب لم يعد العشب الطبيعي، مجرد عود من الخشب الأخضر، عليه مجموعة من الأوراق؛ بل اصبح عالماً رؤيوياً مشحوناً بالدلالات والرموز الدالة على السر، فكل ورقة فيه هي نافذة واسعة، تطل منها الروح على عالم المطلق البديع. وكذلك الأصيل يتحول إلى لوحة فنية تثير –بايماءاتها الإبداعية اللامتناهية– مشاعر الرهبة السامية، أمام جلال الخالق المبدع وجماله. تلك هي شعرية النص الصوفي، وتلك هي إيجابية رؤيته الحقيقية.

إن إنساناً ينفتح شعورياً على الحياة بهذه الكيفية، لا شك أنه سيكون أكثر الناس إقبالاً عليها، لأنه يجد فيها لكل شيءٍ ألف معنًى ومعنى، ولحياته ألف قيمةٍ وقيمة، ويعيش منسجماً مع منظومة الوجود لا

---

(1) الصوفية في الإسلام: ٦٠.

(2) أبجدية الروح: ٤٠– ٤١.

يشاكسه ولا يعاكسه شئٌ. أما بدون هذه الرؤيا –على الأقل من وجهة نظر المتصوفة والشعراء– فتفقد الأشياء معانيها، والحياة قيمتها، وتتحول الحياة من حياة إبداع إلى حياة ضرورة وصراع.

عموماً هذا بعض ما أفصحت عنه رؤيا الشاعر في هذا المقطع التي أفصحت أيضاً عن خبرة الشاعر بنوعي التجلي الرؤيوي المشهورين لدى المتصوفة وهما التجلي الداخلي (الانطوائي) في قوله: (تجتليك في دمي) والتجلي الخارجي (الانبساطي) في قوله: (وفي براءة الأشياء).

ويعود الباحث، ليؤكد هنا على: أن الشاعر قد ظل –رغم هذه التجليات الخارجية الحسية الرائعة– ينزع إلى الإدراك الشهودي المباشر، معطياً المقام الاسمي–كغيره من المتصوفة– للوجدانات، المؤلفة من المعاني الخالصة العارية عن كل صورة حسية أو خيالية. وهذا ما لا يتم إلا بالمشاهدة.

ب– المشاهدة:

حين تزول الحُجب أمام ما هو إلهي، ويصبح كل شيء يشف عنه وحين تشرق تجليات أنوار الحق دون ستر أو انقطاع نكون أمام المشاهدة[1] التي يعرفها الطوسي بقوله: (والمشاهدة زوائد اليقين سطعت بكواشف الحضور، غير خارجة عن تغطية القلب)[2]. من هذا التعريف يتبين أن المشاهدة: هي أدراك مباشر، حاصل عن الشهود الحضوري التجريبي، يتم داخل الذات وليس خارجها. وهذا ما يميزها عن سابقتيها. رغم أنها تبدو امتداداً لهما. فهي لا تتم إلا من خلال تجربة الفناء الصوفي، في أعلى درجاته، حين فِنى عن كل إحساس بنفسه وبالخلق، ويبقى بالحق، الذي يستولي عليه وجوداً ووجدناً .

وقد كان للمشاهدة بهذا المعنى حضور مهيمن في نص المقالح الصوفي، فقد ظل مشدوداً كما قلنا إلى الوصول إلى تلك القمة الفنائية (قمة المنية) حيث النافذة التي تجمع الله والناس في شرفة واحدة.

وللوقوف على معالم تجربة الوصول هذه، نقف على مجموعة من النصوص، كنماذج ممثلة تكشف تدرج الشاعر فيها. إذ أن هذه التجربة لا تتم دفعةً واحدة، وإنما عبر مراحل متدرجة، سيجعل منها الباحث ثلاثاً؛ بداية ووسطاً ونهاية.

أما البداية فنقف عليها في هذا المقطع من قصيدة (سبع قصائد لاشتعال الأرجوان)؛ الذي يصور فيها أولى معاناته لتجربة الشهود الفنائية.قائلاً :

الليل في صنعاءَ وهاجٌ
وكل بيت في المدينةِ اشتكى رائحةَ الحزن
رأيتُ الموت
أمسكتُ بصدري،
كانت الشرارةُ الأولى تضيءُ

---

[1] ابن عربي حياته ومذهبه: ٢١٨.

[2] اللمع: ١٠١.

ماتَ الوقتُ

أرخى الحزن عينيهِ

استدار الخوف

واستطاع البحر أن يرى زرقته في الشارع الممتد

كانت الشرارة الأخرى تضيءُ

انطلقتْ.

وأصبح البحرُ بلا ماء

ولم يكن معي سوى ظلي

سوى، اشتعالِ الجسد المبلول بالحمّى

وصوت الوطن المفقود[1].

لقد بدت الذات المشاهدة في هذا المقطع، وكأنها كتلة أحزان مشتعلة في مجمرة الليل (الفناء) المتوهج، اشتعالاً قوياً وطويلاً، جعل الدخان ينتشر ويمتد ليدخل كل بيت في المدينة. كل ذلك كناية عن شدة الموقف الفنائي المهيمن.

وبينما الذات تعاني الموقف الفنائي على هذا النحو إذا بها تشاهد أولى تجليات أنوار الذات الإلهية، بصورة انخطافية سريعة، عبرت عنها رمزية الشرارة المنطلقة.

ومع أن الرؤية الشهودية كانت انخطافية وسريعة، إلا أنها قد أتاحت للذات أن ترى أنوار الربوبية، التي تسعى إلى الامتلاء بها. معبراً عنها برمز التجربة ذاتها وهو (الموت)، ذلك أن الوعي حين يصل إلى درجة الفناء التام (الموت)، يلمح بنظرة خاطفة، أنوار الذات الإلهية، هذه الأنوار التي أتاحت للبحر (الشاعر العاشق) أن يرى زرقته، باعتبار الزرقة هي لون الربوبية؛ إذ أن (الربوبية مرتبطة في ثقافات متعددة، بكلمة السماء، التي ترتبط بدورها بكلمة زرقاء، ومن خلال لعبة الارتباطات هذه تبدو الزرقة وكأنها لون للربوبية، كما هي لون الملائكة)[2].

لقد استطاع البحر أن يرى زرقته، (حياته الملائكية، الربانية) ولكنه لم يمتلئ أو يتحقق بها، فقد عاد فارغاً إلا من تلك المشاعر، التي تصاحب أو تعقب مثل هذه الحالات الفنائية الشهودية، التي قد تصل أحياناً إلى الهستريا. خاصة مع الرؤى الشهودية الأولى.

مع ذلك فإن هذه التجربة الشهودية، قد فتحت باب الأمل واسعاً أمام الذات المحبة، مما سيجعلها تعود إلى المزيد من التطهير، وانجاز وتطوير العمليات الفنائية اللازمة، بطريقة أكثر صوابية؛ وبحيوية روحية عالية، تستطيع معها تلقي أنوار (الربوبية) وتجلياتها المرهقة.

---

(1) أبجدية الروح: ١٩٧-١٩٩.

(2) جون، كوين، اللغة العليا: ٢١٦.

هذا التطور هو ما تضمنه هذا المقطع من قصيدة الشاعر بعنوان (مرايا الضوء). قال فيه:

ويلي

حين توهمت –زماناً– أني في الحجرة وحدي

أن الجدران تطارِدُ صدري

فتضيق تخومي

تطويني بالظلمة

لكنّي حين رجعتُ من المنفى

شاهدتُ الضوءَ بِعَيْنَي قلبي

ينداح،

يفيض كفجر أبيض.

***

لم أره

الضوءُ رآني

فوجئت به يملاء أركان الأرضِ

يحاصر كل تضاريس العتمةْ[(١)]

إن أول ما يلفت النظر في هذه التجربة هو طبيعة الموقف الفنائي الذي قامت عليه؛ فبعد أن كان الشاعر في المقطع السابق منفتحاً على الخارج، وواقعاً تحت هيمنته؛ فإنه هنا يتخلى عن الخارج بكليته؛ إذ يظهر هنا في مكان خاص ومغلق هو مكان العزلة والانفراد، بعدما كان المكان في النص السابق مكاناً عاماً : (صنعاء)، ومفتوحاً على الخارج بإطلاق وشمولية. إنه هنا حُجْرَةٌ معزولةٌ يقف الشاعر فيها وحيداً ، يتأمل و يتطهر، ويمارس العمليات الصوفية الفنائية المختلفة، بصورة تمكنه من دخول حرم الرؤيا الشهودية، فيباشرها عبر فعل الشهود الأساسي والصريح (شاهدت)، موضحاً مضمون المشاهدة: (الضوء)، وآلتها: (بعينَي قلبي) إذ ليس في طوق عين البصر مشاهدة الله، وإنما يُرى بعين البصيرة.

أما حين يقول الشاعر (لم أره الضوءُ رآني)، فإن معنى ذلك أن الشاعر قد وصل إلى تلك التلقائية الشهودية، المرتبطة بأعلى مراتب الفناء؛ حيث تفقد الذات المشاهدة، الشعور بمكانها ومكانتها وقواها، وصفاتها، بحيث لا ينظر إليها إلا على أنها مكانٌ لله؛ فالله لا العبد هو الذي يرى، ويسمع ويبصر[(٢)].

---

(١) أبجدية الروح: ١٧٤– ١٧٥.

(٢) ابن عربي حياته ومذهبه: ٢٢٤.

إن المشاهدة حين تصل إلى هذا الحد؛ فإنها تكون قد وصلت إلى ما يسمى صفو المشاهدة، أو صفو الشهود، الذي تبدد فيها أنوار التجلي الإلهي كل الظُلمات، التي تحجب العمليات الصوفية للوجدان العاشق[1] لاسيما عملية الفناء، الذي فيه تتم الرؤيا؛ وهذا ما عناه الشاعر بقوله: (تحاصر كل تضاريس العتمة).

إن صفو الشهود الذي وصلت إليه الذات المشاهدة سيكون من شأنه أن ينقلها إلى آخر مرحلة من مراحل تجربة المشاهدة، حيث تتم الرؤيا، من مقام قريب من الحضرة الإلهية. والتحرر من حال الفناء، والخروج إلى حال البقاء.

وإلى حين يتم ذلك يظل الصوفي متردداً بين الفناء/البقاء، الغياب/الحضور، القرب/البعد، يشعر مع الأولى بسعادة ليس فوقها سعادة، ومع الثانية بالغصة والحسرة، لتوقف أنوار المشاهدة. ويستمر التردد في هذا الديالاكتيك الروحي الحي مرات ومرات، وفي كل مرة تتقارب المسافة، وتضيق الهوة لصالح بقاء المشاهدة، التي تظل في تصاعد مستمر، كمكافأة وباعث، يحث الذات على مواصلة الترقي في مراحل الكمال، إلى أن يتم لها الوصول. فتكتمل المشاهدة؛ وباكتمالها تكتمل المعرفة. هذا الاكتمال هو ما تحقق للذات المشاهدة في هذا المقطع من قصيدة (رؤيا):

كم ليلةٍ وقفتُ خارجَ الموتِ
وقد غادرني الضوءُ
وخيمتْ عناكبُ الضجرْ
كان الضبابُ يمتطي الأرضَ
وكان الحقدُ طائراً ينوحُ فوق غصنِ
القلبِ كالحجرْ
والليل لا يمشي
عقارب الأيام لا تمشي
ولا تأتي إلى موعدها مواسم الغناء والمطرْ.
هاوية مريرةٌ
يشتبك السؤالُ فيها والجوابُ
الوهُم والأحلامُ والوقوفُ والسفرْ
وفجأة توهج الطريقُ، ناداني
اقتربتُ
كان الناس روحاً واحداً

---

[1] م، ن: ٢١٧.

والأرضُ منزلاً يسكنه الحبُّ

ولا يضيق في رحابه البشرْ[1].

يفتتح الشاعر هذا المقطع –الذي يتأسس على ثنائية (القرب/البعد)، (الجمع/الفرق) بمعناهما الصوفي– بكم الخبرية، جاءت لتدل على كثرة تردد الشاعر بين طرفي الثنائية، وطول معاناته لها. الأمر الذي يفتح أمامنا باب التوقع بوصول الذات إلى كمال المشاهدة والاتحاد المحول. وهو ما تم بالفعل. فبينما كانت الذات تعاني محنة الوجود الإنساني الأرضي في ظل غياب المشاهدة (الضوء) إذا بهذا الضوء يفاجئها؛ فتتوهج الطريق أمامها لتجد نفسها واقفة في مقام قرب شديد من الحضرة الإلهية التي تدليها، منادية إياها، لتقترب أكثر، فتبدو وكأنها في مقام (قاب قوسين أو أدنى) من هذه الحضرة. وذلك هو مقام الوصول:

ناداني

اقتربت

هكذا عبر الشاعر عن حال الوصول، دون أن يخبرنا بشيء مما تم فيه عدا تلك النتيجة التي وصل إليها في هذا المقام. أمَّا ما تم، وكيف تم؟ فهذا ما لم يقله الشاعر، ولن يستطيع قوله. فهو كما قال "ابن الرومي" من قبل: (لقد أمكن أن تروى القصة إلى هنا ولكن ما بقى كان مخبوءاً لا يمكن التعبير عنه بكلام)[2]. أو كما قال الغزالي:

وكان ما كان مما لست أذكره فظن خيراً ولا تسأل عن الخبرِ[3]

إن وصول الشاعر إلى تلك النتيجة التوحيدية يعني وصوله إلى الوعي الموحد، أو ما يسمونه بحال الوصول أو الاتحاد المحول؛ حيث تصل الذات الفانية إلى حالة من التجوهر والشفافية، تسمح لها بادراك حقيقة واجب الوجود في تفردها وبهائها، ومن ثم التحقق بحقيقتها الروحية.

---

(١) أبجدية الروح: ٤٣–٤٥.

(٢) الصوفية في الإسلام: ١٢٨.

(٣) الغزالي، أبي حامد، المنقذ من الضلال: ١٣.

المبحث الثانـي
مقاما الوصول والبقاء

أولاً: مقام الوصول

إن مقاربة حال الصوفي الذي وصل إلى غاية رحلته، أمر صعبٌ وشاق، باتفاق جميع المتصوفة والباحثين في التصوف[1]، فالحال جد خطير وزلل الكلام فيه كثير، ومع ذلك فقد حاول بعض الباحثين؛ قدامى وحديثين، مقاربة هذه الحال ما أمكن؛ الأمر الذي يشجع الباحث على مقاربتها لدى الشاعر أيضاً، وعلى البحث عما يكشف عنها من النصوص، كونها الحلقة الجوهرية الأهم في التجربة، والخاصية الأم في كل تجربة صوفية.

لذلك فقد عاد الباحث إلى قصائد ديوان أبجدية الروح، للبحث فيها عما يضيء ويكشف عن حقيقة هذه الحال، فكان أن وجد بغيته في قصيدة عنوانها (من مواقف سفيان الصنعاني)، وذلك في الموقف الثاني من القسم الأول، في هذا المقطع الذي جاء فيه:

لم أعد ميتاً ...
لم يعد جسدي مثخناً بالكآبةِ
سافرتُ في النار لم أحترقْ
جبتُ أعلى السماواتِ
صافحتُ كلَّ ملائكة اللهِ
-في رحلتي-
أمر الله أن أرتدي غيمةً
أن أشاهدَ ما لم ترَ العين
ما لم يرَ القلب
آثرني
واحتواني
وأوصلني عبر غيبوبة الصحو
أسلمني للوصولْ[2].

---

[1] ينظر: الصوفية في الإسلام: ١٣٨-١٣٩.

[2] أبجدية الروح: ١٠٩.

إن الشاعر كما هو واضح من عنوان القصيدة، يستخدم مصطلح الموقف بدلاً من مصطلح الفناء مستلهماً بذلك تجربة "النفري" في مواقفه التي استبدل بالفناء والفاني الوقفة والواقف. وهو ما يجعلنا نقارب هذا النص من خلال مفهوم الوقفة كما جاء عند النفري.

وتعني المواقف بحسب المفهوم النفري (وقفات أمام الله، ثم هي موافقة الله له أو معه حسب أحواله ومقاماته)[١] حتى إذ وصل العارف النوراني إلى غاية الغايات من موقفه واستجابته لله، أحس بانعدام التمايز، ففاضت له إشراقة إلهية، فقد فيها نفسه أو ذاته، وهنا يشعر بأنه موجود حقاً في تلك اللحظات، بصورة أكثر وضوحاً. فالوقفة إذن (هي نورية تطمس الخواطر المظلمة عن الغيرية، وترد قيم الظواهر عن الموجودات إلى قيم الحقائق عنها)[٢]: (وقال لي الوقفة نورية تعرف القيم وتطمس الخواطر)[٣] أي أن الواقف يستعلي على قيم الزمان والمكان، وما يرتبط بهما من قيم وظواهر نسبية، ليدرك هذه القيم في ارتباطها بالحقيقة الكلية. فإذا ذهبت الوقفة من عقله أضحى نوراً كله)[٤] أي أنه يتجوهر. أما كيف يحصل هذا التجوهر فهو (لغز الصوفية وسرها)[٥].

إلا أنه مهما كان تصورنا لهذا التجوهر؛ فإنه لا يستلزم القول بحلول الذات الإلهية في الذات البشرية، ولا اتحاد الذات البشرية بالذات الإلهية، كما ذهب إلى ذلك بعض الغلاة من المتصوفة خلافاً لجمهورهم، إذ أن كلا المذهبين مقيت وكريه[٦]، ولا يمكن أن يكونا قد ولدا إلا في بعض الأدمغة المُلتاثة، كما قال هيغل، نافياً وجودهما حتى في ديانة الأيروكيين والإسكيمو[٧].

ومهما كانت العبارات التي توصف بها هذه الحال، فهي ليست سوى غاية لطريقة بسيطة، تتحرر فيهاالروح شيئاً فشيئاً، من كل ما هو غير رباني، ذلك أن الغاية القصوى عند الصوفي المسلم باختصار هي أن يصير ربانياً[٨]. إلا أن هذه الصيرورة والتحول، التي عبر عنها المتصوفة بصيغة: خروج العبد من أوصافه والدخول في أوصاف الحق، قد أشْكل على البعض - كما قال أبو نصر السراج: (حتى ظنوا، أن أوصاف الحق هي الحق، وهذا كله كفر؛ لأن الله تعالى لا يحل في القلوب، ولكن يحل الإيمان به، والتوحيد له، والتعظيم لذكره)[٩].

---

(١) المواقف والمخاطبات المقدمة: ٣٠-٣١.
(٢) م، ن: ٣٠.
(٣) م، ن: ٣٠.
(٤) الصوفية في الإسلام: ١٤٧.
(٥) م، ن: ١٤٧.
(٦) م، ن: ١٤٧.
(٧) الفن الرمزي: ٩٦.
(٨) الصوفية في الإسلام: ١٤٧
(٩) اللمع: ٥٥٢.

ويوضح الطوسي تلك الصيرورة أكثر، فيقول: (ومن زعم أنه سمع عن بعض المتقدمين، أو وجد في كلامه أنه قال – في معنى الفناء عن الأوصاف والدخول في أوصاف الحق –فالمعنى الصحيح من ذلك أن الإرادة للعبد هي من عند الله عطية، ومعنى خروج العبد من أوصافه والدخول في أوصاف الحق، خروجه من إرادته ودخوله في إرادة الحق؛ بمعنى أن يعلم أن الإرادات هي عطية من الله، وبمشيئته شاء، وبفضله جعل له ما يعطيه، وقطعه عن رؤية نفسه، حتى ينقطع بكليته إلى الله تعالى، وذلك منزل من منازل أهل التوحيد)[١].

ويُهيب المتصوفة لتوضيح حقيقة هذا التحول والتجوهر بمثال الحديد والنار؛ (فقوة النار تقلب كل شيء إلى حقيقتها، ومع ذلك فالنار تؤثر على صفة الحديد، دون أن تغير من طبيعته؛ لأن الحديد لا يصير ناراً البتة)[٢].

هذا هو معنى التجوهر –الناشئ عن حال الاتحاد بما فيه من فناء وبقاء– كما قال به جمهور المتصوفة المتقدمون، وفهمه جمهور المتأخرين، وأكد عليه عقلاءُ الباحثين والدارسين؛ الحديثين و المعاصرين. وهو المعنى نفسه الذي فهمه المقالح، وأراده في سياق تجربته، وأكد عليه في أكثر من موضع، وفي نصه هذا بالذات.

ففي هذا النص نقع أولاً على التحول في قوله: (لم أعد ميتاً)، بمعنى أنه قد تحرر من الفناء. والتحرر كما أشرنا يقتضي التجوهر، وهو ما كنى عنه بقوله: (لم يعد جسدي مثخناً بالكآبة).

أما دليل هذا التجوهر فهو ما عبر عنه الشاعر بقوله: (سافرت في النار لم احترق). فالشاعر يهيب هنا بمثال الحديد و النار المشار إليه سابقاً، ليدلل على حصول التجوهر، وعلى حقيقيته وحَدِّه.

إنَّ حصول التجوهر، يعني أن الشاعر قد تروحن، أي أنه قد تحقق بوجوده الروحي، وأصبح كائناً سماوياً نورانياً (ملائكياً)، ومن ثم سيكون قادراً على التجوال في عوالم السماء، والوصول إلى أعلاها، و إقامة علاقة مباشرة مع كائناتها النورانية الشفافة (الملائكة)، عبَّر عنها فعل المصافحة في قوله: (صافحت كل ملائكة الله).

وكما أن المصافحة قد دلت على تروحن الذات العارفة، واكتسابها للطبيعة الملائكية؛ فإنها دلت من جانب آخر على تفوق هذا الإنسان، وتجاوزه لهذه الكائنات؛ إذ إن المصافحة تحيل على التحية المُكتنَزَة بمشاعر حميمةٍ من الود والتقدير والإكبار، تجاه هذا الكائن الإنساني الأرضي؛ كونه حقق حريته، ومارس فعل الاختيار، فاستطاع أن يتخلص من كل قيود الوجود الأرضي، وكثافته الطبيعية، ويصعد شفافاً نظيفاً من كل أدناس الجسد ورذائله، ليتحقق بوجوده الروحي الملائكي، وباتجاه حقيقته ومبدئه، الذي

---

(١) اللمع: ٥٥٢.

(٢) الصوفية في الإسلام: ١٤٨.

تلقاه بحميمية مكافئة؛ فحشد له في مهرجان سماوي حافل –كل هذه الكائنات النورانية الشفافة، التي وقفت لتحييه وتصافحه مصافحة إكبار وتقدير.

إن الشاعر يعيد –بهذه الصورة التكريمية– إلى أذهاننا، صورة التكريم الإلهي الأول، الذي أمر الله فيه جميع ملائكته، وحملةَ عرشه أن يسجدوا لهذا المخلوق، تكريماً له وتعظيماً، كونه نفخة من روحه، وخليفته في أرضه. ذلك هو مقام الإنسان الذي يجب أن يرقى إليه، ويقيم فيه متحرراً من كل ما من شأنه الانحدار به عن مقامه هذا، من رغبات وأهواء جسدية، ومصالح أنانية، وقيم عنصرية ضيقة. هذا الترقي هو ما أنجزته ذات الشاعر العارفة في هذا المقطع، بصورة جعلت الشاعر يقترب كثيراً من مفهوم "الإنسان الكامل" بصورته المثلى، القادرة على الخلافة كما وردت في تراث الصوفية، المتقدمين منهم؛ كابن العربي والنفري، والمتأخرين من أمثال محمد إقبال في فلسفته الذاتية التي درسها المقالح وكتب عنها بإعجاب شديد.

لقد بدت صورة الشاعر في هذا المقطع وكأنها صورة الإنسان المصطفى، الذي (تميز معناه لدى المتصوفة بالإطلاق والشمول أو بمرتبة لا تدانيها مرتبة لأي مخلوق آخر)[1].

وبعيداً عن التصور الفلسفي الصوفي، للعلاقة بين الله وبين الإنسان من جهة– كونه خلق على صورته، وبينه وبين العالم من جهة أخرى– كونه للعالم بمثابة الروح للجسد[2]– يمكن القول بأن الإنسان الكامل هو الذي يقف وسطاً بين الحق وبين الأشياء كلها، يسخرها وفق إرادة الله ومشيئته، وهذا يقتضي أن تحل إرادة الله محل إرادته فيكون نائياً عنه (خليفته).

(فإذا عرف الفرد المصطفى مقامه هذا تمام المعرفة، فإنه ما من شيء يملك أن يقوى عليه، أما إذا أخرج من مقامه، فإنه يصبح نهباً لكل شيء في هذا الكون)[3] أي أن الأشياء هي التي تستعبده وتسخره. وفي هذا المعنى يقول النفري: (وحين أتعرف عليك ولو مرة في عمرك، إيذاناً لك بولايتي؛ لأنك تنفي كلَّ شيء بما أشهدك، فأكون المستولي عليك، وتكون أنت بيني وبين كل شيء، فتليني لا كل شيء، ويليك كل شيء لا يليني، فهذه صفة أوليائي، فلحضرتي بنيتك لا للحجاب عني... فاعرف مقامك في ولايتي، فهو حدك، الذي إن أقمت فيه، لم تستطعك الأشياء، وإن خرجت عنه تخطفك كل شيء)[4].

إن الإشهاد الذي ينفي العارف به كل ظاهر هو ما تحقق به الشاعر، وأشار إليه في قوله: (أمر الله أن أرتدي غيمةً / أن أشاهد ما لم تَر العين/ ما لم يرَ القلب). أما الاختصاص بالولاية فهو واضح في

---

(1) اليوسف، سامي، مقدمة للنفري: ٩٦.

(2) ينظر: أبو زيد، د. نصر حامد، فلسفة التأويل عند ابن عربي: ١٥٨ وما بعدها، ودراسات في الفكر الصوفي، لنفس الكاتب، مجلة الكرمل، عدد (٦٢)، شتاء، ٢٠٠٠م.

(3) مقدمة للنفري. ٩٤.

(4) المواقف والمخاطبات: ٤٦.

قوله: (آثرني /واحتواني) إذ إن الإيثار والاحتواء يُحيلان على الاصطفاء، وعلى التحقق بالربانية؛ أي بمقام الإنسان الكامل.

وإذ يصل الشاعر إلى هذا المقام، فإن ذلك لا يعني بأي حال تجرده عن إنسانيته أو جسديته. أي ماهيته الوجودية. ذلك أن الفارق يبين الحالين؛ حال ما قبل الوصول وما بعده ليس فارقاً وجودياً وإنما فارق معرفي[1]، فبالتحرر والشفافية التي تتم للعارف عبر الفناء يتمكن من إدراك حقائق الوجود الروحية الباطنية، إدراكاً عرفانياً، يقوم على الذوق والكشف الوهبي؛ أي على العرفان اللدُني، الذي يحظى به بعد تجاوزه مراحل التطهر والترقي العرفاني، والوصول إلى ذلك التروحن والتجوهر، اللذين تحقق بهما الشاعر كما رأينا فيهذا المقطع، تحققاً تاماً، أفضى به إلى أن يكون أهلاً لتلقي هذا العرفان، والتحقق به، تحققاً لا يتجاوز به حد العبودية. فالله هو الذي يأمر بمنحه هذا العرفان، وهو الذي يشهده ما يشهد من جمال وكمال حين قال: (في رحلتي/أمر الله أن أرتدي غيمةً / أن أشاهد ما لم ترَ العين /ما لم يرَ القلب). وإذا كان الرداء في اصطلاح المتصوفة يعني (الظهور بصفات الحق)[2] أي التحقق بالحياة الربانية؛ فإن إعطاء الشاعر له ماهيةً معرفية تمثلت في الغيمة يؤكد على أن هذا التحقق هو تحقق معرفي لا وجودي.

لقد انفتح الشاعر –كما في المقطع كله– على العالم الإلهي، عالم اللطافة النورانية، أي العالم الباطن، فكان من الطبيعي أن يخلع عنه رداء الكثافة الظاهر، ويرتدي مكانه –وبأمر إلهي– رداء اللطافة "الباطن"، أي يتحقق بالمعرفة الباطنية. هذه المعرفة التي رمز إليها الشاعر برمز عرفاني معروف ومتداول لدى المتصوفة، وهو رمز "الغيمة"بما فيه من إيحاء باللطافة والسيولة أولاً .وثانياً : وهو الأهم، دلالة الغيمة على قيمة العرفان الباطني، وأهميته بالنسبة للمعرفة الظاهرية؛ فهو لها بمثابة المطر للأرض.وكما أن الأرض، تظل من دون مطر أرضاً مواتاً لا حياة فيها، ولا نماء، كذلك المعرفة الظاهرية، فكل معرفة ظاهرية –سواء تعلقت بأمور الشريعة أو بحقائق الوجود المدركة إدراكاً عقلياً – لا تسندها معرفة باطنية تحققها تحققاً ذوقياً وتجريبياً، فإنها تظل معرفةً ميتة لا حياة فيها ولا نماء.

أما عن دلالة فعل الارتداء ذاته، فإلى جانب دلالته على عُرْي الفناء المعرفي "التخلي"، كشرط أساسي لحصول البقاء "التجلي"؛ نجد له أيضاً دلالة فكرية ذات أهمية بالغة، كونها تؤسس لطبيعة العلاقة بين الظاهر والباطن، (الشريعة والحقيقة). ذلك أن فعل الارتداء لا يقول بحضور الظاهر في الباطن، أو

---

(1) ينظر: فلسفة التأويل: ١٩٨.

(2) رسائل ابن عربي: ٤١٩.

الباطن في الظاهر،ولكن العكس هو الصحيح؛ فالظاهر يغيب في الباطن فنرى اللُب أو الجوهر، والباطن يغيب في الظاهر فنرى القشر أو العَرَض. وغياب الظاهر في الباطن يفضي إلى انبثاق الحقيقة، أما غياب الباطن في الظاهر فيفضي إلى انبثاق الشريعة.

وعليه فإن العلاقة بين الظاهر والباطن (الحقيقة والشريعة)، ليست علاقة جدل، تفترض التناظر بين الحضور والغياب،وتفترض الصراع بينهما، ولكنها علاقة استبدال، تنهض على التراتُب، أو قل علاقة استدلال تشف عن الإزاحة[1].

وحين نفهم العلاقة على هذا النحو ين طرفي الثنائية، يكون بمقدورنا أن نفهم: لماذا ذهب المتصوفة إلى القول بأن كمال المعرفة، يقتضي حتماً زوال الثنائية وإلا فلا كمال؛ فكمال المعرفة لا يتم –كما يقول الطوسي: إلا (إذا اجتمعت المتفرقات، واستوت الأحوال، والأماكن، وسقطت رؤية التمييز)[2] وهو ما يتم للعارف في المشاهدة الحضورية، التي يعود فيها خياله إلى أصله، ويتصل بأصل الوجود بكل تناقضاته. فتزول عنده هذه التناقضات، وتسقط عنه رؤية التمييز.

إن معنى ذلك هو أن أزمة المتناقضات تحل عبر تلك الصيغة التي افترضها الصوفية لتحكم العلاقة بين الظاهر والباطن، فالظاهر كثرة باطنها وحدة، والعكس صحيح، وعلى صعيد إجرائي تتم حركة عبور من الظاهر إلى الباطن، من الكثرة المشهودة إلى الوحدة المستورة[3].

وحين يصل الوعي إلى هذه الوحدة، تحدث له تلك الاستنارة (التجوهر)، ويكتسب الوعي العرفاني الموحد الذي يمكنه –حال عودته إلى عالم الكثرة (الظاهر)مرةً أخرى– من قراءة هذا الظاهر، قراءة تأويلية، في ضوء معرفته العرفانية الموحدة.

تأسيساً على ما سبق وعلى مقاربتنا لحال الوصول التي تعرفنا فيها على تجربة الوعي الموحد وكيفية الوصول إليه، يعود الباحث، ليقف على آخر تجليات هذا الوعي، واكتمالاته المعرفية، وذلك بالعودة إلى تلك النتيجة التوحيدية، التي تضمنتها الأسطر الأخيرة في نص المشاهدة الحضورية السابق، وهي قوله: (ناداني / **اقتربت/ كان الناس روحاً واحداً/ والأرض منزلاً يسكنه الحب/ ولا يضيق في رحابه البشر).**

ففي هذه الأسطر، يصل الشاعر بتجربته إلى نهايتها، متحققاً بكمال المشاهدة، ومن ثم بكمال المعرفة. فالمشاهدة قد تمت من مقام قرب شديد من الحضرة الإلهية، فأخذت معناها النهائي والتام. فهي

---

(١) النص القرآني: ١٨٣.

(٢) اللمع: ٦٢.

(٣) عودة، د. أمين يوسف، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية: ٩٠.

هنا (حضور بمعنى قرب، مقرون بعلم اليقين وحقائقه)[1] وهذه هي أعلى درجات المشاهدة وأكملها إذ أنها تصل بصاحبها إلى الوعي العرفاني الموحد، الذي تكتمل به دائرة المعرفة، حيث تستوي الأحوال والأماكن، ويسقط التمايز؛ فتجتمع الذوات الفردية المتكثرة في ذات روحية واحدة، كما تم ذلك للشاعر في هذه الأسطر.

وهنا يجد الباحث نفسه أمام سؤال مهم وشائك، فرضه عليه هذا المستوى الذي وصلت إليه التجربة، وهو: هل وصول الشاعر إلى هذا الوعي التوحيدي، يقتضي القول بوحدة وجودٍ ما؟ وإذا كانت الإجابة بنعم -وهي قطعاً كذلك- فأي نوع من أنواع وحدة الوجود هي؟ أهي وحدة وجود أم وحدة شهود؟ وأي نوع من أنواع وحدة الوجود؟ أهي روحية أم مادية؟.

ورغم ما في هذا السؤال، وفي الإجابة عنه، من مغامرة، ربما كان الباحث في غنى عنها، لولا مقتضيات تطور التجربة؛ فسيحاول الباحث الإجابة عنه متقيداً بحدود الدلالة النصية، ومن غير ما انسياق وراء النظريات الفلسفية الصوفية الخاصة بهذا الشأن.

إن منطوق الدلالة النصية في هذا المقطع، ينطق بوضوح تام، بوصول الشاعر إلى حال الوحدة. فالشاعر يخبرنا بوصوله إلى هذا المشهد الحضوري، الذي ينعدم فيه التمايز بين الذوات الفردية، لاتحاد هذه الذوات في وحدة واحدة. إلا أن هذه الوحدة، هي أولاً: وحدة وجودٍ مقيدةٍ بوجود بعينه؛ هو الوجود الإنساني، وليست مطلقة، لتشمل سائر الموجودات، وهو ما عبرت عنه عبارة الشاعر الواضحة في قوله: (كان الناس).وثانياً: أن هذه الوحدة ليست مادية، بل وحدة روحية محضة. وهذا ما دلل الشاعر عليه بوضوح في قوله: (روحاً واحدة).

وهكذا يكون الشاعر قد قطع الطريق أمام أي اشتباه حول هذه الوحدة، وجعلها تصب في صميم الرؤية الإسلامية، حول الحقيقة الوجودية للإنسان، مطلق الإنسان؛ إذ أنَّ النبرة هنا مشددة لا على وجود الإنسان الخصوصي كما هو في واقعة الاختباري، بل على الروح الكلية، وبعبارة أكثر وضوحاً على الحقيقي والكامل الكامنين في هذا الوجود الخصوصي، كما في كل خصوصي آخر[2].

---

[1] اللمع: ١٠١.

[2] ينظر: الفن الرمزي: ٩٧.

ذلك أن الوجود الروحي هو الوجود الأكمل والأجل، وهو وجود متوحد في مصدره ومعاده، باعتبار الروح هي الوجود الإلهي الواحد في الإنسان مطلق الإنسان[*]

وحين يتم التحقق بهذا الوجود على ذلك النحو التجريبي، تتجرد الذات في علاقتها بالعالم من علائق القيمة العنصرية، المرتبطة بواقعها الاختياري، والمتمثلة في أهواء الـ (أنا) الشخصية ونوازعها الأنانية. وما يتعلق بدوافع الغريزة، والمصلحة والنشاط العملي المعتاد[١].

إن الوصول إلى الوحدة، ليس سوى الوصول إلى تلك النقطة، التي تنتهي عندها جميع الخطوط والفواصل بين مختلف الأهواء والنزعات الذاتية، ليتسنى للذات إدراك العالم على ما هو عليه، في واقع وجوده الروحي الباطن. أي أنها تواجه العالم بحيوية الجوهر الكلي، الذي امتلأت به، فلا تعود ترى ما يفصلها عن الأشياء ولا ما يفصل الأشياء عن بعضها البعض من معاني القيمة العنصرية، وإنما تشاهد ما يؤلف بينها وبين الموجودات في حركة وجود واحدة، تبتدئ فيها الأشياء بصورة تتناغم مع جوهر الذات[٢] وروحيتها، حال احتضانها لأسرار الحقيقة الكبرى للوجود، وامتلائها بها، امتلاءً يدفع بها إلى تحطيم كل الحواجز والسدود، التي تفصلها عن بقية الذوات، ويستقطب جميع مشاعرها وانفعالاتها، لتتوحد في حال واحدة؛ هي حال الحب الشامل، الذي يفيض من هذا المصدر إلى قلوب الناس، ليؤثر في سلوكهم، ذلك الأثر الإيجابي، الذي تتحول معه الأرضُ، كل الأرض، من ميدان للصراع والتنافس والاقتتال، إلى منزل واحد عامر بالحب والرحمة والمودة والتسامح.

وهكذا ينتهي المقالح بتجربته الصوفية ليضرب بها في عمق نظرية الأخلاق الصوفية، التي تؤكد (أن التجربة الصوفية، هي ذلك الجانب من التجربة البشرية، الذي تنبع منه المشاعر (الأخلاقية)[٣]، بل إنه يضعنا على الأساس النظري لهذه النظرية، وهو: (أنَّ انفصال الذوات الفردية، يؤدي إلى الأنانية، التي هي مصدر الصراع والجشع، والطمع، والعدوان، والكراهية، والقسوة، والخبث، وغيرها من الشرور والرذائل

---

[*] تلك هي حقيقة الوجود الإنساني، أو التي ينبغي أن يكون عليها الوجود الإنساني. وقد كان الشاعر على وعي بها ثم أراد أن يختبرها، ويتحقق بها تحققاً تجريبياً؛ فخاض غمار هذه التجربة الصوفية ليخرج منها متحققاً بهذه الحقيقة التي ذهب يؤكدها لنا في هذا المقطع بعبارة واضحة وبعيداً عن تعقيدات التصوف واصطلاحاته الملغزة وشطحاته الجامحة إيماناً منه بمبدأ وضعه لنفسه وصاغه لنا بقوله: (**إن العارف الفقير الطامح إلى المعرفة والباحث عن الحقيقة يلامس مفاهيم الصوفية معتدلاً، متزناً ومستفيداً من مصارع الشهداء والرواد الذين حاولوا انتهاك الذوق الشعري السائد، وانتهاك سر العلاقة بين الألفاظ، فكانت النتيجة أن انتهك العامة قدس أسرارهم، ودفعوا بهم إلى شرب كأس الموت قتلاً، أو القبول بالانطواء على الفراغ، ومصاحبة الوحشة والملل**)، خصوصية المواقف الصوفية في اليمن، م/دراسات يمنية مصدر سابق: ص١٩.

[١] الحضرمي، علي بن علي، تجليات الموقف الصوفي في ابتهالات المقالح: مجلة الجديد مصدر سابق: ١٤.

[٢] م، ن: الصفحة نفسها.

[٣] التصوف والفلسفة: ٣٩٠.

الأخلاقية. فالمقابل الانفعالي الحتمي للانفصال هو العداوة الأساسية، التي تؤدي إلى حرب الكل ضد الكل، أما في حالة الوعي الصوفي؛ فإن هذا الانفصال يتم استبعاده في هذا الوعي، الذي تلغى فيه جميع التمييزات؛ فلا يوجد في الواقع الذي يعتقد الصوفي أنه يدركه، انفصال للأنا عن الأنت، ولا انفصال للهو عن الأنت، فالكل واحد في الذات الكلية، ويكون المقابل الانفعالي الطبيعي لهذا الوعي، هو الحب. فالحب بناءاً على هذه النظرية هو الأساس الوحيد والوصية الوحيدة للأخلاق)[١].

إن المقالح -وهو ينعطف بتجربته هذه الانعطافة، ويصل بها إلى هذه الغاية- إنما يريد أن يؤكد على النزعة الجوهرية للتصوف، التي تنحو نحو الحياة الأخلاقية، والحياة الاجتماعية، وحياة السلوك الغيري، باعتبار ذلك هو أعلى مقامات التحقق الصوفي. وهو ما يسمونه مقام البقاء.

ثانياً: مقام البقاء

لقد كان إدراك المتصوفة للحقيقة الكلية المتوحدة، والتحقق بها يملأ نفوسهم بمشاعر الفرح والغبطة، والسعادة اللامتناهية، مما حدا ببعضهم إلى الاستغراق في نشوة الفناء هذه، واعتبارها غاية المطاف؛ (فلا يقوم بينهم وبين العالم صلة ما، ولا تبقى فيهم من أنفسهم شيء، فهم قد ماتوا من حيث أنهم أفراد، وهم غرقى في التوحد، لا يدرون ما الشريعة ولا الدين، ولا يعرفون رسماً من رسوم كون الظاهر)[٢] فهم في غيبة مستمرة لا يعود إليهم صَحوهم أبداً .

وهؤلاء قد وقفوا دون أعلى درجات التحقق، ولم يلابسوها، وكانوا في سلوكهم هذا، سبباً في اتهام التصوف بأكثر الاتهامات شيوعاً ضده، وهي: أنه من الناحية العملية، هروب من الواجبات العملية للحياة إلى ضرب من الوجد الانفعالي للغبطة. فهو نوع من الأنانية، يستمتع به لذاته. فالمتصوف لا يسعى بتجربته إلا من أجل ما تجلبه معها، من مشاعر السلام، والغبطة، والفرحة، والانغماس في مياه الانفعالات اللذيذة، أو هو- كما يقول علماء النفس -محاولة مستميتة، للارتداد إلى رحم الأم الدافئ[٣]، والحقيقة أن هذه الاتهامات، فيها جور كبير، وأنها بنيت على أساس ناقص وغير موضوعي، إذ اعتمدت تصرف قلة منالمتصوفة، مغفلةً، أو متجاهلةً النظرية الصوفية، في عموميتها، وشمولها، كما صاغها كبار المتصوفة.

هذه النظرية التي تؤكد وبقوة على أن أعلى درجات التحقق في التجربة الصوفية، وثمرتها الوحيدة؛ هي في البقاء بعد الفناء. (فالبقاء بالله، بعد الفناء عن النفس، هي علامة الإنسان الكامل، الذي

---

(١) التصوف والفلسفة: ٣٩١.

(٢) الصوفية في الإسلام: ١٥٢.

(٣) التصوف والفلسفة: ٤٠١.

لا يسير إلى الله فحسب، بل يسير إلى الله مع الله وبالله. أي يبقى على الدوام في حالة الوحدة، فإذا ما رجع إلى عالم الظاهر الذي منه ابتدأ، رجع مع الله، وكان في نفسه مجلًى للوحدة في الكثرة)[١] فالكمال الأعلى للحياة الصوفية ليس في الفناء، ولا في الظواهر الانفعالية التي تسبقه، وتصحبه، ولكن في البقاء. فالمردود – كما يقول ابن عربي – أكمل من الواقف المستهلك، لا سيما من يرد إلى الخلق بلسان الهداية والإرشاد[٢]،

بعد هذه المقدمة التي تعرفنا فيها على أهمية البقاء في الفكر الصوفي ومكانته في التجربة الصوفية عموماً، نعود إلى تجربة المقالح لنتعرف على موقفه من هذا المقام، ومكانته من تجربته، وهل كان من أصحاب الفناء والاستهلاك، أم من أصحاب البقاء والامتلاك.

إن نظرة أولى في تجربة المقالح، تجعل المرء يعود بانطباع أولي، لا يلبث أن يتحول مع تكرار النظر إلى يقين، مفاده: أن المقالح من أصحاب البقاء، بل ومن المتمكنين والطاعنين في هذا المقام. فقد ظل المقالح طوال تجربته الصوفية، وفياً لواقعه، ولم يكن ليرضى لنفسه البقاء منفصلا عنه، وغارقاً في أجواء الفناء والوصول الميتافيزيقية، رغم لذاذتها الطافحة، بل راح يندفع بتجربته، إلى أعلى درجات التحقق، فينعطف بها من مقام الفناء – وقد تحقق بالحياة الربانية – إلى مقام البقاء؛ ليحقق هذه الحياة في غيره.وهذا ليس بمستغرب على شاعر حداثي كالمقالح؛ أولاً : لما تميز به من واقعية والتزام، شهر بهما ولا يزال. فقد ظل طوال رحلته الشعرية، ملتزماً بواقعه، وفي مواجهة دائمة ومستمرة معه، لا ينفصل عنه إلا ليعود إليه، برؤية جديدة، أو متجددة، تغيره وتطوره، وترتقي به. وثانيا : لأنه قد انطلق في تجربته الصوفية، من خصوصية يمانية، تميزت بها المواقف الصوفية لمتصوفة اليمن عموماً . وهي الخصوصية التي تتبعها الشاعر نفسه، فوجد أن جانباً كبيراً منها، يتمثل في **(نزعة المشاركة في الحياة العامة، ورفض الانفصال عن واقع الناس، مع الالتزام الكامل بجوهر التصوف، وهو الزهد عن ملذات الحياة، وممتلكاتها، وما يتبعه من انصراف عن المناصب، والتعالي عن الخلق، والاستغناء بمحبة الله وبالغنى الروحي عن كل أنواع الغنى المادي)**[٣]، لقد جعلت هذه الخصوصية من صوفية اليمن حركة تغبيرية، ذات أهداف اجتماعية وسياسية واضحة، تسعى إلى حماية الإنسان من براثن اليأس، والإحباط، ومن الاستلاب للسلطة الجائرة، التي تحاول أن تضع أقدامها على الأعناق[٤]، وظل صوت هذه الحركة– ابتداءاً من عصر الشيخ احمد بن علوان–عالياً في وجه الطغيان أياً كان مصدره؛ سلطة حاكمة، أو

---

[١] في التصوف الإسلامي وتاريخه : ٨٢ .

[٢] ابن عربي حياته ومذهبه: ٢٢٧.

[٣] المقالح، مقدمة كتاب الفتوح لابن علوان: ٩.

[٤]المقالح، من أوراق المناضلين اليمنيين المنسيين، م/ دراسات يمنية مرجع سابق: ١٣.

شيوخاً متنفذين من أنصار السلطة، ومن المستفيدين من نفوذها الظاهر على البلاد والعباد)[١]،ولم يكن أحد من هؤلاء المتصوفة الذين نذروا حياتهم لله، يخشى النتائج المترتبة على قول الحق مهما كانت.

هذه هي رؤية المقالح لتجربة التصوف في سياق علاقتها بالواقع. خصوصاً تجربة التصوف اليمنية، التي راح يصور روادها في مواقفهم من الواقع بهذه الصورة التي انطبعت في ذهنه وارتسمت في يقينه، فهم الثوار المحررون، المنتصفون للمظلومين، فرسان في طموحاتهم، أنبياء في مبادئهم.

من ذلك تصويره لشيخ العارفين "احمد بن علوان" رمز الحركة الصوفية في اليمن، ومثالها الكامل، بصورة الفارس الفذ، الذي يخرج في الناس ممتلئاً بمبادئه التي لا يتنازل عنها، يشق غبار الواقع بسيف العرفان النوراني، فيمزق أستار الظلم والجهل، فاتحاً في قلوب الناس وعقولهم المتعبة، أفقاً يطلون منه على أزمنة العدل، ويجد فيه الطامحون إلى الكمال الروحي والمعرفي، مثالاً لهم في سيرهم الطامح هذا. يقول الشاعر في مقطع من قصيدته (في يفرس):

من هذا الفارس لا يترجل

يتهادى فوق حصان من نور

بين أصابعه سيف من نور

يقرأ فيه المظلومون زمان العدلِ

وينظر فيه الفقراءُ نعيماً لا يَبلى[٢]؟؟

إن صورة ابن علوان هنا تتسع وتمتد، لتتجاوز مرجعيتها الشخصية الواقعية، وترتفع إلى مرتبة الرمز، فهي الصورة الرمز، أو الصورة المثال؛ مثال الصوفي في علاقته بالواقع. إنها كما قال جبران (صورة الرسول الذي وضعه الله في كل نفس ليسير بنا إلى النور)[٣]،

بصورة الفارس هذه، وبالوقوف على دال النور الذي شكل في هذا المقطع طبيعة عتاد الفارس وعدته، في ثورته التغييرية؛ نتبين هوية الثورة وطبيعة وظائفها. فالثورة هي ثورة روحية وفكرية، ذات وظائف تنويرية محضة. وهذا يعني أن نظرة المقالح (الشاعر الواقعي) لدواعي الخلاص، ولطبيعة المخلص، قد تغيرت في هذه المجموعة وما قبلها، عما كانت عليه في المجموعات السابقة.

لقد كانت دواعي الخلاص لديه في المجموعات السابقة هي دواعٍ مادية وتاريخية، تأتي في سياق علاقاته بالواقع وبالزمن، في جدلهما المادي المتطور. وكانت هذه الدواعي تقضي بضرورة المشاركة، المنهمكة، والانفتاح المطلق على قيم هذا الواقع الحداثية في جدلها المتطور والمتغير مع الزمن، ومن ثمَّ فقد راح المقالح ينفتح على التاريخ بتجاربه الاجتماعية الثورية المختلفة، مستدعياً نماذج الخلاص من

(١) م، ن: الصفحة نفسها.

(٢) أبجدية الروح : ١٤٠.

(٣) مجموعة جبران العربية : ٥٨٧.

خلال تلك الشخصيات والرموز، التي صنعت أحداث التاريخ وتحولاته الاجتماعية، واتسمت بقيادة حركة اجتماعية، وأبرزت فعل التحول الاجتماعي في التاريخ السياسي، من خلال الصدام الدموي، والصراع المادي؛ على نحو ما فعل مع (علي بن الفضل، وسيف بن ذي يزن، وحمدان القرمطي)[1].

أما الآن وفي مجموعة نصوص تجربته الصوفية الأخيرة، فقد أخذ موقفه من الواقع منحىً أخر، أو تطور في اتجاه آخر؛ ففعل التغيير هنا يتجه إلى البنية القيمية، بأبعادها الروحية والمعرفية، بمعنى أن دواعي الخلاص هنا قد صارت دواعي اخلاقية-معرفية، أي متعلقة بوضعية الإنسان في سياق علاقته بالقيم الدينية والروحية الأصلية، وما يعانيه هذا الإنسان من فراغ روحي، أدى به إلى التقاتل والتصارع على، نحو قد يؤدي في النهاية إلى تآكل هذا الإنسان من داخله وانقراضه[2].

وما دامت دواعي الخلاص قد تغيرت فأصبحت بهذا المعنى؛ (رأينا المقالح يستدعي في تجاربه هذه مخلصين دينين، وروحانيين (صوفيين)، مثلوا بسلوكهم، وإيمانهم، ومعرفتهم، نماذج الخلاص الحقيقي، لأرواحهم وأرواح الآخرين، الذين تمثلوا سلوكهم، وساروا على نهجهم)[3]. فكان من النماذج، نموذج "ابن علوان" الذي صوره في المقطع السابق.

وإلى جانب هذا النموذج، نموذجان آخران هما: نموذج "سفيان الثوري"، الذي تقنع به الشاعر في قصيدته (من مواقف سفيان الصنعاني)، فسفيان الصنعاني، هي شخصية مركبة، من الشخصية المصدرية سفيان الثوري، ومن شخصية الشاعرالمكنى عنها بالصنعاني، نسبة إلى صنعاء. وقد مثل هذا النموذج، البعد الروحي لتجربة الشاعر، وأحال على أساسها الزهدي، الرافض لأطماع الحياة وإغراءات السلطة.

أما النموذج الثاني فهو نموذج "غيلان الدمشقي"، الذي تقنع به الشاعر، كاشفاً من خلاله عن البعد الاجتماعي والمعرفي في تجربته. فمن خلاله، أتيح للشاعر تناول أهم القضايا والمشكلات الدينية، وأكثرها حضوراً وإثارة للجدل في الفكر الديني والفلسفي الإسلامي، وخصوصاً الفكر الصوفي، تلك هي قضية الصراع بين ثنائية الجبر والاختيار.

وتأتي أهمية هذه الثنائية مما تلعبه من دور في تحديد علاقة الإنسان بواقعه. وكما هو معروف، كانت أكثر التهم شيوعاً ضد التصوف هي تهمة الجبرية، وتأسيسه لها من خلال الكثير من مقولاته العرفانية والفلسفية، فكان أن أشاع روح الخنوع والاستسلام والتواكل الذليل.

لقد أراد الشاعر أَن يَدْفَع عن نفسه، وعن التصوف هذه التهمة فسارع إلى الطرف المقابل متبنياً إياه من خلال استدعائه لشخصية "غيلان الدمشقي" القدري المذهب؛ إذ أن غيلان هو ثاني من تكلم

---

(1) القناع في الشعر اليمني المعاصر: ١٧٠.

(2) أسئلة الكتابة عند المقالح أسئلة الحداثة: ٤٩.

(3) م، ن: ٥٠.

بالقدرية بعد معبد الجهني[١] فقدر رفض مبدأ التسيير، وتبني مبدأ التخيير، وراح يكشف زيف المشروعية الدينية القدرية، التي حاول الحكام الامويون إضفاءها على حكوماتهم الظالمة، أو ممارستهم القمعية[٢]، فكان (يقول بالقدر خيره وشره من العبد وفي الإمامة أنها تصح لغير قريش... وأنها لا تثبت إلا بإجماع الأمة)[٣].

وعموماً فإن دلالة استدعاء المقالح لشخصية غيلان، لم تكن تقصد التناول الكلي لكل معطيات هذه المشكلة وأبعادها الدينية والفلسفية المختلفة؛ ولكنها اقتصرت على استخدام دلالتها الاجتماعية، التي تحدد طبيعة علاقة الأنا الفردية أو الجماعية، بالآخر السلطوي، وبالواقع، فركزت على ضرورة المبادرة الاجتماعية الفردية والجماعية، في إحداث التحولات، ومقاومة السلطات الظالمة والقمعية[٤]، بمعنى أن الإنسان هو مصدر التحولات، فهو قادر على تغيير الواقع دون الاتكال على قوى أخرى. فالله قد كرم الإنسان وعلمه طرق التغيير حين وضح له طرق الخير وطرق الشر، وأعطاه القدرة على التمييز بين الخطأ والصواب، وما على الإنسان إلا أن يمارس دوره ويحقق وجوده من خلال ممارسة فعل الاختيار الحر، الذي تميز به عن سائر المخلوقات.

هذه هي الدلالة التي قصد إليها المقالح في قناعه هذا، وهي الدلالة ذاتها، التي يقوم عليها مقام البقاء. لذلك كان من الطبيعي أن تتضمن قصيدة "على قبر غيلان الدمشقي" معظم النصوص الخاصة بحال البقاء.

ومن هذه النصوص هذا النص الذي يوضح فيه هوية غيلان (المقالح) الدينية الصوفية، وغاياته الحياتية.قائلاً :

غيلانُ كتاب مغمورٌ بالضوء
ونجم مشتعل الآيات
يخرج من سور القرآنِ نداءً بشرياً
إيقاعاً يتناثر كالورد.
وحرفاً يتسربل بالألق القادم من أقصى

---

(١) هو غيلان بن مروان الدمشقي وهو مولى عثمان بن عفان، أخذ المذهب عن الحسن بن محمد بن الحنفية كان واحد دهره في العلم والزهد والدعوة إلى الله، وتوحيده وعدله، ينظر: المرتضى احمد بن يحيى، باب ذكر المعتزلة من كتاب المنية والأمل في شرح كتاب الملل والنحل، تصحيح توما ارنلد: ١٥.

(٢) القناع في الشعر اليمني المعاصر: ١٧٣.

(٣) الشهرستاني، محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، بهامش كتاب الفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم الظاهري: ١٩٠/١.

(٤) القناع في الشعر اليمني المعاصر: ١٧٤.

منطقة في الروح

ويملأ أرض الشرق سلاماً

وأماناً وصلاة[١].

ويمضي غيلان (المقالح) –في بقية القصيدة– في (معراج أرضي/ يفتح نافذة للغيب)، باحثاً عما يحقق حلمه في التوحد، وتوحيد المعنى المتشابه في دنيا الناس، يصارع السلطة وأجهزتها القمعية من جهة، ومقامات الطريق وأحواله من جهة أخرى، ليصل بعد معاناة مضنية إلى الغاية من تجربته،إذ يتم له الاكتمال بالإقامة في مقام البقاء. هذا ما فعله في هذا المقطع:

تكتمل الصورةُ يا غيلان

دمشقُ دم شقَّ جبينَ الأفق

ليمكث في الأرض،

فلا يبرح يملأها عدلاً

وحناناً

ويفيء على مخلوقات الله

بماء الحكمة

وبأمطارِ الرحمة[٢].

وإذا كان هذا الاكتمال هو هنا إمكانية معلنة؛ فإن الشاعر قد عاشه تجربةً فجزةً ، في هذا المقطع الذي قال فيه:

اهبط بسلام

هبط الأرضَ، ونادى في المظلومين

هشيماً تذروه الريح

ويفني القصر، البنك، المبغى.

يبقى الله الخالق، والناس على هذي الأرض

الموعودة بالعدل

وبالتقوى[٣].

---

[١] أبجدية الروح: ٢٠١.

[٢] م، ن: ٢١٧.

[٣] أبجدية الروح: ٢٠٤– ٢٠٥.

يتضمن هذا المقطع رغم قصره، وإيجازه الشديد جميع فعاليات حال البقاء، إذ أنه يتأسس في بنيته العميقة، على ثنائية (الفناء/البقاء)، التي تحققت هنا على مستويين: في المستوى الأول، تحققت على صعيد الذات العارفة، بلفظي (الهبوط/ الصعود). وفي المستوى الثاني، تحققت على صعيد الآخر الجمعي، بلفظي (يفنى/ يبقى).

فبعد أن تحققت الذات العارفة بالحياة الربانية عبر حال الفناء، الذي ذاقت فيه حلاوة إدراك الحقيقة والتوحد بها، والامتلاء بمشاعر المحبة لله والإيمان به؛ وجدت نفسها ملزمة بالعودة إلى الواقع؛ للتحقق بكمال الإيمان، الذي لا يتحقق للمرء، إلا إذا أحب لغيره ما يحب لنفسه، فكان لابد أن يعود لتحقيق هذه الحياة الربانية في غيرها من خلق لله؛ كونهم عيال الله، و (احب الخلق إلى الله، انفعهم لعياله)، هذا هو مصدر الإلزام الخلقي، الذي تضخم إحساس الشاعر به إلى الحد الذي جعله يزعم لنفسه دوارًرسالياً ونبوئياً أسند إليه من قبل الذات العلية، بصورة مباشرة، عبرت عنه صيغة الأمر التكليفي (أهبط بسلام).

إن حال السلام هو محصلة الرحلة التي عاد بها الشاعر، ليحققه في غيره بعد أن تحقق هو به، محققاً بذلك مقام بقائه، فالذات العارجة تتلقى الأمر التكليفي بالهبوط بإيجابية تامة، تنم عن حميمية العلاقة بين الآمر والمأمور، وبفاعلية عالية، تجلت في سرعة تحول مضمون الأمر إلى قيمة منجزة، بمهارة عالية، تجلت سرعتها، في تجاوز فعل الهبوط، من الدلالة الأمرية إلى الدلالة الماضوية، ودون المرور أو التوقف عند دلالة المضارعة المستمرة، بوصفها زمنية وسيطة. أما دقة الأداء فقد تضمنتها دلالات وإيماءات فعل المناداة، الذي يشير إلى قيم الجهر القولية، بما تتضمنه من مواصفات، كالوضوح والقوة في الأداء، دون تزويق أوتزييف أو مواربة. وهي المواصفات التي يجب أن يتضمنها كل خطاب رسالي يتوخى التبليغ والتحريض، لتضمن له سلامة الأداء وإيجابية التلقي وسرعته، على نحو ما تم للذات العارفة هنا؛ فما كادت أن تصدع بخطابها للمظلومين ليثوروا على ظالميهم، ويغيروا واقعهم بأنفسهم؛ إلا ويصير هذا الظلم و رموزه في خبر كان أو أمسى. هكذا (هشيماً تذروه الريح).

إن الظلم مهما علا وعربد، وإن الدنيا مهما تزينت، وتزخرفت لتغري الظالمين بالركون إليها، فإنها تظل نباتاً هشاً، لا تستطيع بقيمها الباطلة، الصمود أمام عاصفة الحق، الذي ينصب عليها من أعلى ويحيط بها من جميع الجهات.

ذلك هو حال الدنيا كما صورها الشاعر في هذه الصورة القائمة على تقنية التناص التام مع صورة قرآنية معنىً ومبنى، تضمنها قوله تعالى: (**وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِرًا**)[1].

---

(1) سورة الكهف: الآية (٤٥).

تلك هي حقيقة الدنيا. وليس الأرض، فالأرض أرض الله، وهي موعودة بالعدل وبالتقوى، لكنها الدنيا بقيمها المادية الظالمة، التي تقف عائقاً أمام تحقق الناس بحقيقة وجودهم الروحية، وبالحياة الربانية.

وحين يفهم المظلومون الدنيا هذا الفهم، تهون في نفوسهم قوى الظلم والطغيان، وتغيب عن واقعهم، بل وتفنى بجميع قيمها المادية المنحرفة؛ فيفنى القصر: (رمز السلطة السياسية وحبها)، ويفنى البنك: (رمز الطغيان المادي وحب المال) ويفنى المبغى: (رمز الأهواء والشهوات المنحرفة)، بل إن المبغى يرجع بدلالته المركزية، ليسحبها على ما قبله، هذه الدلالة هي دلالة الشذوذ والانحراف في العلاقات الاجتماعية عموماً . فهي علاقات تعيش حالة من السوء، وعدم السوية، وما ذاك إلا لبعدها عن قيم الحياة الربانية.

لذلك كان لابد أن تفنى هذه القيم الشاذة، وتبقى بدلاً منها القيم الربانية السوية؛ فهي القيم الأجدر بالبقاء؛ كونها قيم الخالق، والخالق هو الأحق بسياسة مخلوقيه. وهكذا تحقق ثنائية (الفناء/البقاء) في مستواها الثاني؛ أي على صعيد الأخر (الناس)، فيجد هؤلاء الناس أنفسهم وجهاً لوجه أمام خالقهم، ودون أي وساطة من كهنوت، أو حجاب من طاغوت، تحكمهم قيم هذا الخالق، فتحقق فيهم العدل والتقوى، وتملأهم باليقين.هذا هو الخلاص المنشود الذي كشف الشاعر هنا عن طبيعته فبدا خلاصاً روحياً ودينياً خالصاً، يبدأ داخل النفس (الفناء) وينتهي خارجها (البقاء).

وقبل مغادرة هذا المقطع يرى الباحث ضرورة الوقوف عند ملمحٍ أسلوبي وبنائي مهم تميز به هذا المقطع، تجلى في تسارع إيقاع أفعال الإنجاز، فبملاحظة مسار التعاقب لحركة التحقق المنجزة، يلحظ أن طابع الاختزال والحذف هو الطابع المميز لهذا المسار، فنحن لا نجد ذلك الرصد المتوالي المتوقع في مثل هذه الحركة، بوصفها تدافعاً بين نموذجين لوجودين؛ نموذج القيمة العليا، المرتبطة بالوجود الرباني الروحي، ونموذج القيمة العنصرية، المرتبطة بالوجود الإنساني (المادي).

لقد كان متوقعاً أن يكشف الشاعر عن مشاهد المجاهدة، والصراع، والنقض، والإحلال، والبذل والمنافسة، وغير ذلك من المشاهد التدافعية، لحركة الثنائيات مثل: الاستجابة والعزوف، والكر والفر وغيرها من الثنائيات، التي تقتضيها حركة التدافع، ولكنه لم يفعل، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة الرؤيا الصوفية ذاتها، فهي كما يرى أحد الباحثين (تحذف على الأرجح الزمنية الوسيطة بين الوجودين، بما تحويه هذه الزمنية من وقائع الصراع، والتحول الظاهرة)[1]. وكأنها تريد بذلك (إسقاط وهمية المسافة بين الوجودين، وتضعنا مباشرة في قلب الحقيقة)[2].

---

(1) النص القرآني: ١٠٥.

(2) م، ن: ١٠٥.

هذا إلى جانب أن هذا الإسقاط- برأي الباحث- هو فعل إغراء للآخر من قبل الذات، وتشجيع له على اجتياز هذه المسافة المتوهمة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنه -أي الإسقاط وتسارع الإيقاع- يحيل على الحيوية الروحية، التي يعود بها العارف من معراجه، فتنعكس على فعل التلقي، لتدفع به نحو الإيجابية المطلقة، والفعالية العالية. وعموماً فإن إيجابية التلقي وفعاليته، التي كشف الشاعر عنها هنا، تحيل في مدلولها النهائي على طبيعة العلاقة بينه وبين أوامر وتكاليف الشريعة، الأمر الذي سيجعلنا نختم هذا المبحث، بحديث حول المدى الذي وصلت إليه علاقة الذات العارفة بالشريعة.

الحقيقة والشريعة:

لقد شاع في الناس تهمة حول التصوف والمتصوفة، تتعلق بعلاقتهم بالشريعة، مفادها: أن المتصوفة لا يهتمون بالأوامر والنواهي، وبصور العبادات، وبقية التكاليف المتعددة، التي تتضمنها الشريعة، خصوصاً بعد وصولهم وتحققهم بالحقيقة.

والحقيقة أن هذه التهمة، قد بنيت على آراء وأقوال قلة من المتصوفة المغالين، ممن قالوا برفع التكاليف، إذ رأوا فيها نوعاً من أنواع العبودية، وحجباً تفصلهم عن الحق. فهي -من وجهة نظرهم- (وإن كانت ضرورية للذين ما زالوا في أول الطريق؛ فأنها تكون فائضة عن الذين بلغوا خاتمة المطاف)[١]. وقد روي عن بعض هؤلاء، أنه كان يوصي تلاميذه بعدم الحج إلى الكعبة، ويسميها بيت الحجر، وأنه كان يسمع الأذان فيأبى أن يقطع رقص الفقراء الصوفي، قائلاً: (هذه طريقتنا في الصلاة)[٢]. وإلى جانب هذا البعض هناك بعض أخر كان موقفهم أكثر اعتدالاً في هذه المسألة، وأقرب إلى مذهب جمهورهم (فتجدهم يقومون بشعائر الدين بكل دقة، بالرغم من أنهم كانوا يعتبرون أن صور العبادات، ليس لها من قيمة ما لأعمال القلوب، أو أنها لا قيمة لها البتة، إلا من حيث دلالتها على الحقائق الروحية)[٣]. لذلك فقد راحوا يفسرونها ويؤلونها تأويلات باطنية بوصفها رموزاً لتلك الحقائق والمعاني القلبية؛ (فالحج مثلاً رمز للبعد عن المعاصي، والإحرام خلع للشهوات وللذات مع خلع الثياب..الخ)[٤].

أما الصنف الثالث فهم جمهور المتصوفة، الذين كانوا يرون أن التحقق الكامل بالحقيقة -وهو الغاية من الطريق- لا يتعارض مع أوامر الشريعة فحسب، بل إن مراعاة الشرع- جزء لا يتجزأ من نظامهم الروحي العام[٥] ذلك (أن إعداد النفس وتنقيتها، إنما يكون أولاً باستكناه القيم الروحية للأعمال

---

[١] شاخت ويوزدورث، تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس: ٢/١٤١- ١٤٢.

[٢] م، ن: ١٦٦.

[٣] في التصوف الإسلامي وتاريخه: ٧٦- ٧٧.

[٤] في التصوف الاسلامي وتاريخه: ٧٧.

[٥] م، ن، الصفحة نفسها.

التي تأمر بها الشريعة)[١] وذلك (بفهم دقائق معانيها الخفية؛ في معاني الخشوع، والإخلاص والنية،وغيره مما لم تجرِ العادة بذكره في فن الفقه)[٢] هذا هو مذهب الجمهور، الذي اكتمل كمذهب، وأرسيت دعائمه؛ على يد "أبي حامد الغزالي" الذي (مزج التصوف بالقرآن والحديث النبوي الشريف، مزجاً تاماً، واستخرج من المجموع مادة واحدةً، كانت هي مادة العلم الباطن، أو علم الحقيقة، التي حمل الغزالي المسلم على التماسها في القرآن والسنة قبل أي شيء أخر، ولكن بطريق القلب؛ لكونها أقرب الطرق إلى الله، وإلى حياة الإشراق؛ فأعاد بذلك إلى الدين روحانيته، وفتح باب الإسلام واسعاً أمام التصوف؛ ليصبح الدين الإسلامي، ديناً صوفياً بكل ما فيه من أوامر وتكاليف عبادية وتشريعية؛ بمعنى أن حياة المسلم أي مسلم، وفي كل يوم، لابد أن تمتلئ بالشعور بحضور الله والرغبة في عبادته وحينذاك يصيرون أولياء لا رغم دينهم، وإنما بواسطة دينهم)[٣].

ويأتي فهم المقالح، متساوقاً مع فهم جمهور المتصوفة هذا، فيرتبط بالدين الإسلامي، وبتعاليمه العميقة، في تجربته هذه، منذ بدايتها وحتى أخر تجلياتها؛ فهو يرى أن لحظة التجربة الصوفية ليست سوى لحظة التقوى التوحيدية (أي تلك اللحظة من التأمل الداخلي، التي تهدف إلى إنجاز ما تأمر به الشريعة، في سبيل المجتمع الإنساني)[٤]. لذلك قد راح يربط بين الحقيقة والشريعة، ربط السبب بالنتيجة. هذا الربط هو ما يفتتح به قصيدته الأخيرة في ديوان الأبجدية، وهي بعنوان "أغنية صباحية"، يحتفل فيها بسطوع شمس الحقيقة في حياته، بعد رحلة كفاح وبحثٍ طويلة. يقول في المقطع الافتتاحي:

تدخل شمس الفجر في بيتي
ساعة يدخلُ الأذانُ من نوافذِ القلب
وتسجد الأشجارُ، والأزهارُ.
لا شريك للذي أجرى الندى في العشبِ
أجرى الضوَء في المكان[٥].

إن الشاعر يؤكد في هذا المقطع، التزامن السببي بين سطوع شمس الحقيقة على حياته وبين تحققه بالشريعة؛ فالتحقق القلبي بأوامر الشريعة وتكاليفها العبادية، هو الطريق إلى إشراق الحقيقة. وقد عبر الشاعر عن تكاليف الشريعة بالأذان؛ باعتباره إيذاناً بالخروج من الحياة الأرضية، وما يرتبط بها من أهواء وإرادات وقيم بشرية، والدخول في الحياة الربانية السماوية، والتسليم لقيمها وسننها، تسليماً يقوم على الحب

---

[١] الشعر الصوفي: ٨٨.

[٢] إحياء علوم الدين: ١٣٣/١.

[٣] ينظر: تراث الاسلام: ١٤٧ وما بعدها.

[٤] جارودي، روجيه: ما يعد به الإسلام: ٧٧.

[٥] أبجدية الروح: ٢٣١.

والرضا الكاملين، واستشعار قرب الآمر وكماله.وهنا يأتي دور الصلاة، بصفتها معراجاً يومياً متكرراً، يصلنا بالحضرة الإلهية، فهي طقس مناجاة وابتهال، وتطلع إلى الكلية؛ إذ يتم فيها تحرير المركز العقلي من العقبات التي تعترض سبيل التأمل التوحيدي[١] الذي يهدف- كما قال الشاعر- إلى إنجاز ما تأمر به الشريعة، إنجازاً يقوم على كامل الرضا، وبغير ما إكراه، أو نفاق، قد يدفع إلى الاحتيال على هذه الأوامر، أو الاستقواء عليها. (فالصلاة هي التي تعلم الإنسان قبول التكاليف، إنها الشحنة التي تشحن المؤمن ليقبل على أوامر ربه بجدٍ و اجتهاد)[٢]

وعليه فليست الصلاة سوى تحقق بصفة الوجود، أي بالتقوى التوحيدية والطواعية الروحية، ومن ثم إتاحة المجال لأدراك معاني الفضائل والقواعد الأخلاقية، التي تأمر بها الشريعة؛ باعتبار أن هذه القواعد، أساليب عمل متوافقة مع منظورات روحية معينة، وعلى اعتبار الفضائل محاسن جوهرية متداخلة مع هذه الأساليب، ومتحققة من خلالها؛ فكل تعليم أخلاقي يحقق فضيلةً ما، وكل فضيلة ما، تحقق توازناً ما، يساهم في إقامة التوازن الشامل للحياة، وإبقائها في المركز الذي صدرت عنه[٣]، وهي لا تكون كذلك إلا حين يخشع الإنسان فيها، وحين يخشع، يغمره إحساس رائع، فيحس أن الكون كله موجة فرح خلاقة، إذ أن كل مخلوق يسبح الله ويسجد له، فلا غياب عن الوجود، ولا نسيان له، بل تواصل روحي معه، وتوحد في الإرادة والقصد.

إن شعوراً كهذا لهو الأرقى والأكمل. أنه الشعر كله والفكر كله، والحضارات كلها، إذ أن مثل هذا الشعور هو مصدر الإبداع، والفكر الخلاق، الذي يؤسس لبناء الحضارات المكتملة والناضجة روحياً ومادياً ؛ ففي مثل هكذا شعور لا يوجد تشاكس ولا تنافر، وإنما تواصل وتآزر. فالكل يَسْبَحُ حول المركز، ويخضع لمشيئته خضوع العاشق المحب. ذلك ما عبر عنه الشاعر بقوله: (وتسجد الأشجار والأزهار/ لا شريك للذي أجرى الندى في العشب/ أجرى الضوء في المكان).

إن لحظة السجود هذه هي لحظة التقوى التوحيدية التي ظل الشاعر ينزع إليها فهي (شعور في الضمير، وحالٌ في الوجدان، تنبثق منها اتجاهات وأعمال، وتتوحد بها المشاعر الباطنة، والتصرفات الظاهرة، وتصل الإنسان بالله في سره وجهره، وتشف معها الروح، فتقل الحجب بينها وبين الكلي، الذي يشمل عالمي والغيب والشهادة، ويلتقي فيها المعلوم والمجهول في وحدة أزالية خالدة)[٤]. هذا هو الزمن الصوفي الذي يخبرنا الشاعر بأنه لا يخرج إلا :

من صلاة التراويحِ

---

[١] فريجوف، شيون، كيف نفهم الإسلام، ترجمة عفيف دمشقية: ١٤٨.

[٢] الشعراوي: الإسراء و المعراج: ٦٣- ٦٤.

[٣] كيف نفهم الإسلام: ١٤٩.

[٤] في ظلال القرآن: ١/٦٥.

من زفراتِ التهجد

من نجمة تتوهجُ في جسد الليل

في فضة الأفقِ

يخرج منتشياً ونقياً

ويحمل أطيافَنا الحالماتِ

ويهبط فوق منازلَ كانت لنا

كم دمٍ مَر فوق تواريخنا

كم غمامْ

***

زمنٌ أبيضٌ كحليب المها

كأحاديث جداتنا

كالقناديل في شرفات المآذن

كالماء منتظراً في الأباريق

كالضوء في عتباتِ الظلام[١].

هذا هو زمن المقالح الصوفي؛ زمن يخرج من سور ا لقرآن ومن تكاليف مُؤَّل القرآن.

وإذا كان الشاعر فد تحقق بعد عودته من معراجه بهذا الزمن؛ فإنه لا يزال يحن إليه، ويسافر نحوه، لأن ما أدركه ليس إلا جزاًءمن هذا الزمن، وليس جله. هذا الحنين وعدم اكتمال الخلاص الروحي هو ما يوضحه الشاعر في آخر مقطع من مقاطع ديوان الأبجدية بقوله:

هل كنتُ أعمى

لا تحسُ العينُ

لا ترى الكفُ جلالَ اللهِ

في انشقاق الليلِ عن صبحٍ

وفي انشقاق الصبحِ عن ليلٍ

وهل تعمى عيونُ القلب

لا ترى في خفقة الريح، وفي سكون الماء

---

[١] أبجدية الروح: ١٧٦- ١٧٧.

أفقاً صافياً

يا لوعة الأعماق للرحيل صوبَ زمنٍ

في زرقة الفجر

وفي براءة الشعر

وفي سلامٍ رائعٍ

يورق بين القلب والضمير[1]**.**

[1] أبجدية الروح: ٢٣٣- ٢٣٤.

Mystical Tendency In The poetry of Abdul- aziz Al- Makaleh

A Thesis

Submitted to the council of the college of education/ Babylon University as a partial fulfillment of the Requirements for the M.A degree in the literature of Arabic Language

Submitted by

Abdul- Fatah Sultan Qa' ed Al- Sabri

Supervised by

Dr. Adnan Hussain Al- Awadi

2004 A.C **1425 H**

ABSTRACT

This study tried to reveal the mystical tendency in Al- Makaleh poetry, so it started at first with revealing the tendency in the modern experiment of the Arabic poetry and it found that this experiment realized the early culture with the western other and by the modern, social, political, ideational factors- the importance of mysticism to poetry, so it searched in its mystical legacy to be influenced by at large and this influence might be differential as a result to the disparity of poets attitudes, and the specific and the general conditions of their reality. So some of them stopped at the superficial impression alone and which comes in the context of the artful stylistics and the others overstepped that by taking the method of vision and the method of expression with the emphasis on a group of emotional values special to mysticism experiment while not overstepping that to the real spiritual experiment of mysticism in its conditions and their know spiritual places. Other went in their mysticism far more, that they found in mysticism what satisfy their spiritual thirst and their metaphysical ambition, so they adopted mysticism as an attitude, an experiment and as a method of expression. From those we mention the poet others went in their Mysticism far more, that they found in mysticism what satisfy their spiritual thirst and their metaphysical ambitions, so they adopted mysticism as an attitude, an experiment and as a method of expression. From those we mention the poet (Abdul-Aziz Al-Makeleh) and this study revealed in its first chapter that he enjoyed a real innate, mystical tendency which had a group of subjective, environmental and cultural factors that made from it an essential and a spiritual function that accompanied the poet and shaped all his poetic, ideational life acts, and were subject in their faces to the logic of transformation according to the subjective curve of growth of the personality of the poet who was distinguished in a lively and a tense dynamics according to the conditions and the factors surrounding this growth and that is what the study followed in its second chapter.

As this tendency reached with the poet to the stage of the tendency to the empirical ascertaining, so this can be achieved actually in the texts of his two collections (The papers of the body returning from death) and (the alphabet of spirit), so these last three chapters came to study these texts as

they are the birth of a Mystic and a lively experiment which depended on asceticism to release from it to the horizons of spirit and the space of mysticism with all its passions and its successive cases. This experiment is what the study followed in its last three chapters revealing its stages and its dimensions that took the dimensions and the stages of the general mysticism experiment, and by that it reached to the following.

- First:- Al-Makaleh entered by this experiment to the sanctuary of mysticism form all its doors, since the texts of this experiment are mystical texts in attitude, vision and in an oratorical language.
- Second:- The mysticism of the poet in this experiment was a positive mysticism which took the Yemeni mystical distinction and its moderate methodology.

So it emphasizes on the spiritual function and the emphasizes on the spiritual function and the metaphysical dimension in a way that one is not the device to another.

- Third:- This experiment come in an appropriate historical context according to the special life of the poet and the general life surrounding him. So it doesn't stop at experimentation and the artful questions, although experimentation was present, but it was in reality a spiritual tendency searching for salvation from many negative phenomenon which distort life and make the human beings as prisoners to the customs and the ambitions in this physical moment which its harsh opportunist philosophy reflected on life and men and that the values began to sunset or was about. So it was necessary in this moment that the voice of spirit would come high by this type of poetry which tries to make man fly away from the silly and the common reality.
- Fourth:- Although Al-Makaleh was occupied with the literature of the mystical thought and its philosophy and his deep consciousness of what that thought presents, he was careful in treating it and it is a caution which made him avoiding the drop in many pitfalls which many drop in, who go in this may, that the ideas take them away from their reality and they overcome the limits of the legal text and its restrictions.
- Fifth:- This philosophical consciousness and this careful awakening didn't hurt the poetic faculty of the poet that they drop it in the trick of the term and its abstractive, philosophical complexities, but the poet went on in representing the literary mystical experiment in a spiritual

representation which is of utmost poetics, so thought by the device of the high spiritual principles that the language of sensation and the mystical symbols which are opened to what is metaphysical, try to see its vivid faces in the deeps of oneself and which are glowing with passion and its emotions, and transforming it to an artful value of symbolic sensory meanings which came as a spontaneous flux coming out from the deeps to reach to the deeps. That is what reflected the experiment and its truth and reflected the extension of the culture of the creative imagination of the poet and its creation ability in another meaning.

- Sixth:- Although this experiment depended on mysticism and its symbolic sensory language, it didn't transform to a complex expression about obscure metaphysical ambitions and philosophical and in indefinite theological visions which consume the poet's heart and his consciousness and impress his act with passivity and inability, and impress his expression with obscurity and abstractness, but it was a positive experiment which took its symbols from the things of reality and its phenomenon, and it was careful about the hidden dramatic movement which remained directing the poem from the inside.

This movement arousing from the sharp desire of the poet to reach to the point of balance between the two substantial polarities of the poetic work and they are poet' self and his subject.

That is achieved by the poet's continued insistence to achieve the balance between what is physical and what is spiritual and who tried to achieve it in all his suffering from the mystical attitude and making his experiment on the two polarities of this equation in an intimate balance, so that this balance comes to be in reality a new creative formation of the experiment of mysticism which makes the mystical poetry an independent literary type which goes with the modern movement of poetry in general and acting in giving this movement huge artful abilities, as in the case of this experiment.